

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

3 3433 08218299 3

Digitized by Google

Digitized by Google

V. 1
Beethoven
*10

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ETUDES

de

BEETHOVEN,

TOME I.

Digitized by Google

IMPRIMERIE DE LACHEVARDIERE,
rue du Colombier, n. 30.

Digitized by Google

ÉTUDES

DE

BEETHOVEN.

*

TRAITÉ

d'Harmonie et de Composition,

TRADUIT DE L'ALLEMAND,

ET ACCOMPAGNÉ DE NOTES CRITIQUES, D'UNE PRÉFACE,
ET DE LA VIE DE BEETHOVEN,

PAR

F. FETIS.

TOME I.

PARIS,
CHEZ MAURICE SCHLESINGER,
ÉDITEUR DE MUSIQUE, RUE RICHELIEU, 97.
1833.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
338634A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

PRÉFACE DU TRADUCTEUR.

*

Dans l'histoire de la musique moderne, Beethoven a marqué, par la nature de son talent, une des époques de transition les plus importantes. Jusqu'à Mozart, inclusivement, les travaux des compositeurs allemands avaient offert un mélange heureux de hardiesses harmoniques et de pureté de style. L'école autrichienne, plus correcte dans ses productions et moins hasardeuse de nouveautés que celle du nord de l'Allemagne, avait particulièrement conservé les traditions classiques recueillies par Fux dans son *Gradus ad Parnassum*. Haydn, créateur de

Digitized by Google

cette musique élégante et colorée de piquantes modulations, qui, depuis, a tendu sans cesse vers un développement de plus en plus hardi, Haydn avait trouvé le secret de conserver un style châtié dans ses modulations les plus neuves et en apparence les moins régulières. Mozart, plus passionné, plus audacieux, avait donné plus de place encore aux transitions inattendues dans ses productions de tout genre, sans cesser de se conformer aux traditions classiques de l'art d'écrire. Beethoven, né pour s'affranchir de toute règle, et pour n'en point avoir d'autre que les inspirations de son génie, Beethoven est allé plus loin encore dans la direction de la musique d'effet ; mais, différent de ses prédécesseurs, il a osé, même dans ses premiers ouvrages, s'écarter des règles de l'école, de manière à faire croire qu'elles lui étaient inconnues : ce fut du moins une opinion long-temps adoptée parmi les musiciens qui n'avaient pu le suivre dans ses études.

L'ouvrage dont nous offrons aujourd'hui la traduction vient dissiper cette erreur. Cet ouvrage n'est autre chose que le résultat des études

Digitized by Google

du grand artiste : les réflexions qu'elles lui ont suggérées et qu'il y a consignées, prouvent que ce n'est point légèrement qu'il s'est occupé de cette partie de son art, et qu'il a cherché longtemps à faire l'application des règles qui lui étaient dictées aux besoins d'allure libre et franche que lui imposait son ardente imagination. Beethoven n'était point, comme quelques musiciens l'avaient pensé, étranger à la science ; mais cette science était trop circonscrite pour ce qu'il voulait faire ; elle contrariait ses pensées les plus intimes, bien qu'il voulût la respecter dans ses travaux : c'est en ce sens qu'on peut dire qu'elle ne lui devint jamais familière. Plusieurs phrases échappées à sa plume dans le cours de ces curieux exercices que nous livrons au public, attestent et le désir qu'il avait de s'identifier à cette science sévère, et le découragement qu'elle lui inspirait quelquefois. C'est sans doute à cette double disposition qu'il faut attribuer les efforts que Beethoven a faits dans plusieurs de ses grandes compositions pour s'élever aux plus hautes combinaisons du contre-

Digitized by Google

point et du style fugué, et la sécheresse que ces efforts ont donnée à ces productions; cela se remarque surtout dans ses messes et dans son oratorio du *Christ au jardin des Oliviers.*

C'est donc une intéressante chose que ce recueil des *Études de Beethoven, dans l'harmonie et le contrepoint,* car c'est à la fois l'histoire de son génie et celle de ses études. En ce sens, il nous semble que cette publication a droit de fixer l'attention de tous les musiciens, et qu'elle mérite d'être étudiée. Elle renferme d'ailleurs un certain nombre de morceaux en trios et en quatuors d'instrumens qui peuvent être considérés comme le complément de ses œuvres, et qu'on chercherait vainement ailleurs.

Quelques erreurs de système et de détails se trouvent répandues dans cette collection posthume des Études de l'artiste célèbre trop tôt enlevé à notre admiration; nous avons dû les signaler dans des notes, parce que l'autorité du grand nom de Beethoven pouvait faire adopter ces erreurs, sans examen, à ceux qui ne sont pas assez avancés pour les apercevoir; mais si

Digitized by Google

nos devoirs de professeur et de critique nous ont fait une loi de nous exprimer avec franchise à cet égard, nous croyons devoir déclarer ici que les opinions que nous avons émises dans ces notes ne portent aucune atteinte à la vive admiration que nous inspire l'un des plus beaux génies qui ont jamais brillé dans la musique. Nous avouons que nous ne comprenons pas ce fanatisme aveugle qui fait adorer jusqu'aux défauts de l'homme supérieur, et nous croyons que notre hommage impartial est plus digne d'un grand talent que ne le sont certains transports d'admiration *quand même*.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTICE BIOGRAPHIQUE

SUR

LOUIS VAN BEETHOVEN [1].

Louis Beethoven naquit le 17 décembre 1770, à Bonn, où son père était attaché, en qualité de ténor, à la chapelle électorale [2]. Dès sa plus tendre enfance, il montra un goût si prononcé, des dispositions si extraordinaires pour la musique, que son père attendit à peine qu'il fût entré dans sa cinquième année pour commencer son éducation. Mais ayant bientôt reconnu que l'é-

[1] Nous avons cru devoir donner la traduction pure et simple de cette vie de Beethoven, écrite par M. le chevalier de Seyfried, et nous avons pensé que les lecteurs de cet ouvrage préfèreront le récit naïf et véridique de l'ami du grand artiste, aux formes prétentieuses et romanesques du style à la mode. (*Note du Traducteur.*)

[2] Beethoven désignait le 16 décembre 1772 comme le jour de sa naissance, et il attribuait l'acte baptistaire, portant la date consignée plus haut, à un frère aîné, mort en bas âge, et appelé Louis, ainsi que lui.

Digitized by Google

lève en savait plus que le maître, il abdiqua ses fonctions entre les mains de l'organiste de la cour, Van der Eden, qui passait alors pour le meilleur pianiste de la ville de Bonn. Après la mort de ce dernier, le jeune Louis reçut les leçons de Neefe, son successeur, aux frais de l'archiduc Maximilien d'Autriche, à qui la couronne électorale venait d'échoir. L'habile maître initia son élève, déjà capable de sentir les sublimes beautés de l'art, aux chefs-d'œuvre de Jean Sébastien Bach; et les ouvrages de ce maître, ainsi que les immortelles productions de Handel, demeurèrent pour lui, pendant toute sa vie, l'objet d'une émulation infatigable et d'un culte voisin de l'idolâtrie. Dès l'âge de onze ans, le jeune virtuose exécutait avec une merveilleuse perfection, et une dextérité presque incroyable, le célèbre recueil d'études de Bach, connu sous le nom de *clavecin bien tempéré*, et déjà un irrésistible instinct l'entraînait vers la composition : des variations sur une marche, trois sonates pour piano seul, et quelques airs qui furent gravés et parurent à Spire et à Manheim, en fournissent la preuve.

Mais la véritable gloire de l'artiste de génie, c'était la fantaisie libre. Dans son nouveau Dictionnaire des musiciens (*Tonkunstler-Lexicon*), Gerber rapporte qu'à Cologne, en présence du savant compositeur Junker, il se signala glorieusement par sa facilité à improviser sur un thème donné, et à le travailler dans toutes les règles.

Comme le jeune Beethoven ne paraissait pas devoir

Digitized by Google

exceller moins sur l'orgue, l'électeur, ami des arts, le nomma successeur de Neefe, et lui assura le titre d'organiste de la cour, avec permission d'aller passer quelques années à Vienne, aux frais du prince, pour y achever ses études théoriques et pratiques sous la direction de Joseph Haydn. Ce dernier, comme on sait, n'ayant pas tardé à répondre à l'appel honorable et avantageux que lui fit l'Angleterre, confia l'élève distingué à son ami et confrère, le célèbre maître de chapelle, Albrechtsberger, qui le premier, l'introduisit méthodiquement dans les mystères du contrepoint [1].

Les *Études* de Beethoven font voir avec quelle ardente persévérance il suivit les leçons de ce maître. On le concevra bien mieux encore, lorsqu'on saura qu'à peine l'éditeur a publié la dixième partie de la collection

[1] Dès l'année 1790, Beethoven avait fait une courte excursion dans la ville impériale, dans le seul but d'entendre Mozart, pour lequel on lui avait donné des lettres de recommandation. Beethoven improvisa devant lui, mais Mozart resta dans une indifférence complète, persuadé que c'était un morceau appris par cœur. Alors le jeune homme, piqué dans son amour-propre, le supplia de lui donner un thème. Mozart murmura tout bas: « Eh bien! attends, je vais t'attraper! » Et il nota sur-le-champ un motif de fugue chromatique, qui, pris à rebours, contenait un contre-sujet pour une double fugue. Beethoven ne s'y trompa pas. Il travailla son motif, dont il devina tout d'abord le sens caché, pendant près de trois quarts d'heure, avec tant de force, d'originalité, de vrai génie, que son auditeur confondu, et toujours plus attentif, retenant sa respiration, finit par passer sans bruit, sur la pointe du pied, dans la pièce voisine, où il dit à demi-voix, les yeux enflammés, à ses amis rassemblés: « Faites attention à ce jeune homme! vous en entendrez parler quelque jour! »

Digitized by Google

laissée par l'artiste, et que presque sur chaque point de doctrine se trouvaient cinquante ou soixante exemples, qu'il eût été entièrement superflu d'admettre. Le jeune aigle ne se contentait nullement des vieilles démonstrations de choses prétendues infaillibles et incontestables: il s'en explique souvent dans des notes jetées çà et là, et d'un style satirique; habitude qui vraisemblablement se combina plus tard, dans son âge mûr, avec celle d'écrire ses plus intimes, ses plus secrètes pensées [1].

Déjà Beethoven avait fixé l'attention publique par diverses compositions, et passait à Vienne pour un pianiste de premier ordre, lorsque, dans les dernières années du dix-huitième siècle, il trouva dans Wœlfl un rival de son âge. On vit se renouveler, en quelque sorte, l'ancienne querelle française des Gluckistes et des Piccinistes, et les nombreux amateurs de la ville impériale se divisèrent en deux camps ennemis. A la tête des partisans de Beethoven figurait le digne et aimable prince de Lichnosky; l'un des plus chauds protecteurs de Wœlfl était le célèbre baron Raimond de Wezslar, dont la charmante villa (située à Grunberg près du château impérial de Schœnbrunn) offrait à tous les artistes nationaux ou étrangers, pendant la belle saison, une retraite

[1] Lorsque, dans les derniers temps, il lui tombait sous les yeux des critiques où on lui reprochait des fautes dans sa manière d'écrire, il se frottait les mains d'un air content, et puis s'écriait, en éclatant de rire: « Oui, oui, ils s'étonnent, et se cassent la tête, parce qu'ils n'ont pas trouvé cela dans un livre de basse fondamentale! »

Digitized by Google

délicieuse, où ils pouvaient compter sur un accueil franc et sur une liberté précieuse. C'est là que l'intéressante rivalité des deux athlètes procura souvent de vives jouissances à une société nombreuse, mais choisie. Chacun d'eux y apportait ses compositions les plus nouvelles; chacun d'eux s'y abandonnait sans réserve aux inspirations de sa verve entraînante : quelquefois ils se mettaient en même temps à deux pianos, et improvisaient alternativement sur un thème réciproquement donné, ou bien ils exécutaient à quatre mains un caprice, qui, si l'on eût pu l'écrire à mesure qu'ils le composaient, aurait obtenu sans doute une longue existence.

Sous le rapport de l'habileté mécanique, il eût été difficile, impossible peut-être d'adjuger la palme à l'un des deux rivaux : et cependant la nature avait traité bien favorablement Wœlfl, en lui donnant des mains si prodigieusement grandes, qu'il atteignait des dixièmes aussi facilement que d'autres les octaves, et qu'il pouvait exécuter des deux mains de longs passages, à cet intervalle, avec la rapidité de l'éclair. Dans la fantaisie, Beethoven annonçait dès lors son penchant au sombre et au mystérieux. Quelquefois il se plongeait dans une large et puissante harmonie, et alors il semblait avoir dit adieu à la terre : son esprit avait brisé tous ses liens, secoué toute espèce de joug, et s'élevait triomphant dans les régions de l'air. Tout-à-coup, son jeu bruissait, semblable à une cataracte écumante, et l'artiste forçait son instrument à rendre des sons étranges; puis il

Digitized by Google

redevenait calme, n'exhalant plus que des soupirs, n'exprimant plus que la tristesse : enfin, son âme reprenait l'essor, échappant à toutes les passions humaines, pour aller chercher là-haut de pures consolations, et s'enivrer de pieuses mélodies. Qui pourrait sonder les profondeurs de la mer? Le talent de Beethoven participait de ces langues sacrées dont les seuls initiés peuvent expliquer les hiéroglyphes. Au contraire, Wœlfl, formé à l'école de Mozart, demeurait toujours semblable à lui-même : sans être jamais plat, il était toujours clair, et par conséquent à la portée du plus grand nombre. Il n'employait l'art que comme moyen pour arriver à un but, jamais pour déployer un vain luxe et faire étalage de science; toujours il savait exciter l'intérêt, et le soutenir par la succession continue et la bonne ordonnance de ses idées. Ceux qui ont entendu Hummel comprendront ce que l'on cherche à indiquer ici.

Pour l'observateur désintéressé, c'était un spectacle curieux et attachant que celui des deux Mécènes, occupés tout entiers à suivre l'exécution de leurs protégés, échangeant un coup d'œil approbateur, et se plaisant à faire valoir, avec une antique politesse, et néanmoins une justice parfaite, leurs avantages réciproques.

Les protégés d'ailleurs s'inquiétaient fort peu de tout cela. Ils s'estimaient, parce qu'ils savaient s'apprécier à leur juste valeur; mais ils se reposaient sur l'axiome que, dans la carrière de la gloire, le chemin est assez large pour plusieurs, sans qu'on cherche à se pousser l'un l'autre dans les ornières.

Digitized by Google

Cependant la guerre qui troublait l'Allemagne, et la mort de l'illustre protecteur de Beethoven, avaient détruit pour jamais l'espérance de celui-ci à l'établissement dont il s'était flatté dans sa ville natale : et, comme l'exercice de son art lui assurait déjà un revenu satisfaisant, il se décida à fixer son séjour à Vienne d'autant plus volontiers qu'il y avait été suivi par deux jeunes frères, qui le délivraient complètement des soins domestiques, et se chargeaient, chose indispensable, de le tenir dans une sorte de tutelle pour tous les détails de la vie commune, lui qui ne connaissait que celle d'artiste.

Vers cette même époque, Beethoven s'essaya avec le succès le plus prononcé dans le style du quatuor, ce noble style réformé, ou plutôt magiquement créé par Haydn, enrichi par le génie universel de Mozart d'une profondeur plus intime, plus grave, qui n'excluait ni la séduction ni la grâce ; enfin porté par notre Beethoven à ce degré de supériorité de puissance où il ne sera permis qu'à un petit nombre d'élus de chercher à l'atteindre, à personne peut-être de le surpasser. Fort à propos pour lui, il se lia d'amitié avec les virtuoses attachés à la chambre du prince Rasumowski, Schuppanzigh, Weiss et Linke ; dès qu'il avait terminé un œuvre, il leur communiquait ses idées sur le caractère et l'expression du morceau, il les pénétrait de son esprit. C'est ce qui faisait dire communément à Vienne : « Quand on veut bien » connaître et apprécier la musique de chambre compo» sée par Beethoven pour les instrumens à cordes, il faut » l'entendre exécuter par ces excellens artistes. » Plût au

Digitized by Google

ciel qu'on pût encore aujourd'hui dire la même chose! mais, hélas! de ce trio célèbre, la mort a déjà enlevé deux concertans!

S'étant familiarisé davantage avec la composition dramatique, dans le commerce instructif de Salieri, Beethoven ne put résister au vœu généralement exprimé, qui le pressait d'écrire un opéra. Le conseiller de régence, Sonnleithner, se chargea d'arranger pour le théâtre de Vienne l'opéra de *Léonore*, d'après la pièce française intitulée *l'Amour conjugal;* Beethoven prit alors une habitation dans le théâtre même, et se mit au travail avec ardeur et amour.

De ce temps date la liaison intime qui s'établit entre Beethoven et celui qui trace cet écrit. Nous logions sous un seul et même toit; chaque jour nous nous réunissions à la même table: non seulement je le considérais dès lors comme un astre immense qui commençait à poindre sur l'horizon musical, mais chaque minute m'apprenait à chérir de plus en plus la pureté, la bonté, la simplicité presque enfantine de son âme, la sympathie et la bienveillance qu'il étendait sur toute l'humanité. Combien je fus sensible au bonheur d'admirer le premier toutes les productions immortelles que son génie infatigable multiplia dans le court espace de deux ans! l'opéra de *Léonore*, l'oratorio du *Christ à la montagne des Oliviers*, les symphonies *héroïque* et *pastorale*, une autre symphonie en *ut mineur*, les concertos de piano en *sol*, en *mi bémol* et en *ut mineur*, qu'il composa pour divers concerts qui se donnèrent à son bénéfice, et qu'il exécuta,

Digitized by Google

accompagné d'un excellent orchestre dirigé par moi!

Cet opéra de *Léonore*, plus connu sous le titre de *Fidelio*, qui était destiné à jouir d'une renommée universelle, ne reçut pas un accueil brillant à sa première apparition sur la scène. D'abord, à l'exception de mesdemoiselles Milder et Muller, et de M. Meier, qui se montrèrent de dignes artistes, l'exécution n'en fut nullement satisfaisante; ensuite le rapprochement successif du théâtre de la guerre fixait et absorbait entièrement l'attention. Beethoven écrivit pour le théâtre de Prague une nouvelle ouverture, moins difficile que l'autre, et qui n'a été publiée qu'après la mort de l'auteur. Dans le cours de l'année suivante, les directeurs du théâtre de *Karnthnerthor*, Saal, Weinmuller et Vogel, choisirent *Fidelio* pour une représentation à leur bénéfice. L'ouvrage avait pris alors la forme qu'il a maintenant; il était réduit en deux actes, et précédé de l'imposante ouverture en *mi majeur*. Cette ouverture n'était pas complètement achevée le premier jour, et il fallut y suppléer par celle des *Ruines d'Athènes* en *sol majeur*. Beethoven composa encore la petite marche, les couplets du geôlier, et le finale du premier acte: en revanche il fit disparaître un trio plein de mélodie en *mi bémol majeur*, et un délicieux duo pour voix de soprano avec violon et violoncelle concertans (*ut majeur*, mesure de $\frac{9}{8}$), qui ne se sont plus retrouvés dans la partition.

Jugeant qu'une position solide et assurée, d'après toutes les probabilités, pour toute la durée de la vie, devait être préférée à une existence précaire et subor-

Digitized by Google

donnée à tous les dérangemens du hasard, Beethoven se détermina à accepter la place de maître de chapelle du roi de Westphalie à Cassel, place qui lui avait été offerte dans l'année 1809 avec des conditions très avantageuses.

C'est alors que trois amis des arts, vraiment dignes de ce nom, l'archiduc Rodolphe (depuis cardinal-archevêque d'Olmutz), les princes Lobkowitz et Kinsky, intervinrent, et, dans les termes les plus flatteurs, les plus honorables, firent dresser un acte par lequel ils assuraient au célèbre artiste une rente annuelle de quatre mille florins, pour qu'il en jouît sa vie durant, tant qu'il n'aurait pas obtenu un emploi rapportant une somme égale (ce qui ne devait jamais arriver), et sous la seule condition de consommer ce revenu dans les limites du territoire autrichien [1]. Beethoven fut ému des témoignages de l'admiration qu'inspiraient ses talens, et, à jamais enlacé par les liens de la reconnaissance, il resta, pour le plaisir de tous, et continua de créer, de bâtir, sans jamais se fatiguer, le temple gigantesque de son immortalité, jusqu'à ce que l'ange de la paix vint l'enlever doucement, pour le transporter sur ses ailes dans les régions inconnues de la céleste harmonie. Et nous qui l'aimions si tendrement, qui chérissions en lui l'homme d'honneur, l'incomparable artiste, il ne nous reste que

[1] Un souvenir de gratitude appartient aussi à la comtesse Marie Erdody, née comtesse Nisky, dont l'amitié se montra toujours zélée et généreuse.

Digitized by Google

les débris de son enveloppe mortelle. Qui pourrait, sans verser des larmes, fouler la terre qui couvre les cendres du grand homme dans le champ du repos de Wahring? Qui pourrait considérer la petite éminence où ses restes reposent, sans se livrer à de tristes et religieuses pensées? Qui pourrait s'éloigner de ce lieu vénérable sans bénir celui dont l'esprit survit dans ses ouvrages, et survivra encore long-temps après que tous les êtres qui l'ont connu, aimé, auront payé le dernier tribut, et seront descendus dans le silence de la tombe?

Beethoven aurait pu être heureux; les distinctions, les hommages lui arrivaient de tous côtés; par exemple, je citerai la médaille frappée à Paris, et retraçant son image; le cadeau d'un piano de Broadwood de Londres, portant les noms des donateurs, MM. Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles, et sir George Smart; celui de la magnifique et complète collection des œuvres de Handel, que lui envoya M. Stumpf dans la dernière année de sa vie, et qui lui causa tant de plaisir; le titre de citoyen honoraire de Vienne, le diplôme de membre de l'académie de Suède, celui de membre de la société des amis de la musique de l'empire d'Autriche, etc., etc., etc.

Mais où trouver une compensation pour ce que lui enlevait la destinée? Pour un musicien, quoi de plus douloureux que de perdre le sens de l'ouïe? Le mal se développa lentement; dès le principe il brava toutes les ressources de l'art; enfin, réduit à une complète surdité, Beethoven n'eut plus d'autre moyen de communication avec le monde extérieur que la plume et le papier.

Digitized by Google

Les infaillibles conséquences de cet état furent une habitude de méfiance ombrageuse et inquiète, un violent besoin de solitude, ordinaires avant-coureurs de l'hypocondrie : lire, travailler, se promener dans la campagne, qu'il aimait avec passion, telles étaient ses occupations les plus agréables; un petit cercle d'amis, bien chers et bien précieux, lui fournissait toutes ses distractions. Peu à peu d'autres infirmités attaquèrent ce corps que la nature avait fait sain et robuste, et nécessitèrent les soins de la médecine. Le docteur Wawruch, professeur de clinique à l'Hôpital-Général, ne négligea rien pour procurer quelque soulagement à son illustre malade : l'espoir d'une guérison n'existait déjà plus; les symptômes de l'hydropisie se reproduisaient à des époques toujours plus voisines, et bientôt l'heure du départ vint à sonner. Beethoven s'y résigna sans effort, jetant un regard tranquille sur un passé irréprochable, un regard plein d'espoir sur l'avenir.

Par son testament, il avait institué pour son légataire universel son neveu, Charles van Beethoven, que depuis quelques années il avait adopté silencieusement, qu'il aimait comme un fils, et dont il avait fait lui-même l'éducation, faveur dont on sait qu'il n'était pas prodigue; car l'archevêque Rodolphe et Ferdinand Ries étaient les seuls qui pussent à bon droit se nommer ses élèves.

Beethoven laissa une somme d'environ 9,000 florins en argent comptant (indépendamment d'une somme de 125 ducats, que lui devait un prince étranger pour diverses compositions) : par là se trouve complètement

Digitized by Google

démenti le bruit que Beethoven fut près de tomber dans l'indigence. On n'en sera pas surpris, si l'on songe que ses travaux, surtout dans les derniers temps, lui valaient des sommes considérables, et que le droit de publier ses symphonies, ses quatuors, etc., lui était acheté à très haut prix par les divers marchands de musique, Steiner et compagnie, Schott fils, et Schlesinger. En outre, avant de faire graver sa seconde messe, il en avait envoyé jusqu'à dix ou douze copies aux principaux souverains de l'Europe, et pour chaque exemplaire il avait reçu un prix de souscription de cinquante ducats.

Tout le monde sait comment Vienne, la ville des arts, honora la mémoire de Beethoven: Prague, Berlin, Breslau, et plusieurs autres villes d'Allemagne, se disputèrent la palme dans les derniers honneurs rendus au grand artiste, et solennisent encore tous les ans le jour de sa mort avec une pompe extraordinaire.

Beethoven ne se maria jamais, et, ce qui est plus étonnant, on ne lui connut aucun attachement de cœur. Ses différens portraits caractérisent bien sa physionomie. Il était de moyenne taille; son corps ramassé, sa charpente osseuse, offraient l'image de la force. Jamais il n'avait été malade, malgré le genre de vie bizarre qu'il avait adopté.

Beethoven avait deux goûts dominans, ou plutôt deux passions: celle des déménagemens et celle de la promenade. A peine établi dans un logement, il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait, et il n'avait point de repos qu'il n'en eût découvert un autre. Tous les jours,

Digitized by Google

quelque temps qu'il fît, par le froid, par le chaud, par la pluie, par la grêle, à peine avait-il terminé son dîner, qu'il avait l'habitude de faire à une heure, il partait à grands pas, et faisait sa promenade ordinaire, c'est-à-dire deux fois le tour de la ville.

Beethoven ne se permettait que dans un petit cercle d'amis intimes d'exprimer son opinion sur ses confrères. Il regardait Cherubini comme le plus grand des compositeurs dramatiques vivans, et Handel comme le maître des maîtres, eu égard à la faiblesse des moyens et à la puissance des effets. Le chef-d'œuvre de Mozart lui semblait être la *Flûte enchantée*, parce que là Mozart s'était montré vraiment compositeur allemand, tandis que *Don Juan* rappelait trop, selon lui, la manière italienne; d'ailleurs Beethoven ne concevait pas qu'on rabaissât la sainteté de l'art au scandale d'un pareil sujet. A l'égard de quelques autres compositeurs célèbres de l'époque actuelle, ce grand artiste a porté des jugemens sévères dont il est permis de contester la justesse; il ne comprit jamais bien la nature du mérite de Weber et de Rossini.

Digitized by Google

TESTAMENT

DE

LOUIS VAN BEETHOVEN,

d'après le texte original.

*

Pour mes frères Charles et Beethoven.

« *O hommes qui me croyez haineux, intraitable ou misan-*
» *trope, et qui me représentez comme tel, combien vous me*
» *faites tort! Vous ignorez les raisons secrètes qui font que je*
» *vous parais ainsi. Dès mon enfance j'étais porté de cœur et*
» *d'esprit au sentiment de la bienveillance; j'éprouvais même*
» *le besoin de faire de belles actions: mais songez que depuis*
» *six années je souffre d'un mal terrible qu'aggravent d'igno-*
» *rans médecins; que, bercé d'année en année par l'espoir d'une*
» *amélioration, j'en suis venu à la perspective d'être sans cesse*
» *sous l'influence d'un mal dont la guérison sera fort longue*
» *et peut-être impossible. Pensez que, né avec un tempérament*
» *ardent, impétueux, capable de sentir les agrémens de la so-*
» *ciété, j'ai été obligé de m'en séparer de bonne heure et de*
» *mener une vie solitaire. Si quelquefois je voulais oublier mon*
» *infirmité, oh! combien j'en étais durement puni par la triste*
» *et douloureuse épreuve de ma difficulté d'entendre! Et ce-*
» *pendant il m'était impossible de dire aux hommes:* Parlez
» plus haut, criez; je suis sourd. *Comment me résoudre à*
» *avouer la faiblesse d'un sens qui aurait dû être, chez moi,*
» *plus complet que chez tout autre! d'un sens que j'ai possédé*
» *dans l'état de perfection, et d'une perfection telle qu'elle s'est*
» *rencontrée chez peu d'hommes de mon art! — Non, je ne le*
» *puis pas.*

» *Pardonnez-moi donc, si vous me voyez me retirer en ar-*

Digitized by Google

» *rière quand je voudrais me mêler parmi vous ; mon malheur* » *m'est d'autant plus pénible qu'il fait que l'on me méconnaît.* » *Pour moi point de distraction dans la société des hommes,* » *dans leur ingénieuse conversation ; point d'épanchement mu-* » *tuel : vivant presque entièrement seul, sans autres relations* » *que celles qu'une impérieuse nécessité commande, semblable* » *à un banni, toutes les fois que je m'approche du monde, une* » *affreuse inquiétude s'empare de moi ; je crains à tout instant* » *d'y faire apercevoir mon état. Ainsi, dans les derniers six* » *mois que j'ai passés à la campagne, mon habile médecin* » *m'ayant recommandé de ménager mon ouïe le plus qu'il me* » *serait possible, son ordonnance s'accordait avec ma dispo-* » *sition du moment.*

» *Pourtant, lorsqu'en dépit des motifs qui m'éloignaient de* » *la société je m'y laissais entraîner, de quel chagrin j'étais* » *saisi quand quelqu'un se trouvant à côté de moi entendait de* » *loin une flûte, et que je n'entendais rien, quand il entendait* » *chanter un pâtre, et que je n'entendais rien ! J'en ressentais* » *un désespoir si violent, que peu s'en fallait que je ne misse fin* » *à ma vie !*

» *L'art seul m'a retenu ; il me semblait impossible de quit-* » *ter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais de-* » *voir produire. C'est ainsi que je continuais cette vie miséra-* » *ble, oh ! bien misérable, avec une organisation si nerveuse* » *qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à* » *l'état le plus pénible.*

» *Patience ! c'est le nom du guide que je dois prendre et que* » *j'ai déjà pris : j'espère que ma résolution sera durable jus-* » *qu'à ce qu'il plaise aux Parques impitoyables de briser le* » *fil de ma vie : peut-être éprouverai-je un mieux, peut-être* » *non ; n'importe, je suis résolu à souffrir. Devenir philoso-* » *phe dès l'âge de vingt-huit ans, cela n'est pas facile, moins* » *encore pour l'artiste que pour qui que ce soit. — Divinité !* » *tu vois d'en-haut mon cœur, tu le connais, tu sais qu'il ne* » *respire que la philantropie et le désir de faire du bien. Hom-*

Digitized by Google

» *mes! quand vous lirez ceci, pensez que vous avez eu des torts*
» *envers moi; et le malheureux, qu'il se console en trouvant*
» *un de ses pareils, qui, malgré les obstacles de la nature, a*
» *fait tout ce qui était en son pouvoir pour être rangé parmi*
» *les hommes et les artistes distingués. Vous, mes frères Charles*
» *et....., si au moment où j'aurai cessé d'être, le professeur*
» *Schmid existe encore, priez-le en mon nom d'écrire ma ma-*
» *ladie; et cette feuille que je trace ici, ajoutez-la à l'histoire de*
» *mes maux, pour que du moins, autant qu'il sera possible,*
» *le monde, après ma mort, se réconcilie avec moi.*

» *Je vous nomme ici tous deux héritiers de ma petite fortune*
» *(si on peut l'appeler ainsi); partagez-la loyalement, aimez-*
» *vous bien et soyez-vous mutuellement en aide. Vous savez que*
» *depuis long-temps je vous ai pardonné le mal que vous m'avez*
» *fait. Toi, mon frère Charles, je te remercie particulièrement*
» *de l'attachement que tu m'as montré dans les derniers temps:*
» *je souhaite que vous meniez une vie moins triste que la mienne.*
» *Recommandez la vertu à vos enfans; c'est elle seule qui peut*
» *rendre heureux, non l'argent: je parle par expérience; c'est*
» *elle qui m'a soutenu dans mon malheur; c'est à elle, ainsi*
» *qu'à mon art, que je dois de n'avoir point fini mes jours*
» *par un suicide.*

» *Portez-vous bien et aimez-vous. Je remercie tous mes amis,*
» *et particulièrement le prince Licknowsky et le professeur*
» *Schmid. Je désire que les instrumens du prince L. soient con-*
» *servés chez un de vous, et qu'il n'y ait pas de discussion entre*
» *vous pour cela. Dès que vous pourrez en faire un usage plus*
» *avantageux pour vous, vendez-les; je serai content si au-delà*
» *du tombeau je puis encore vous être bon à quelque chose.*
» *Maintenant que le sort s'accomplisse! Je vais au-devant de*
» *la mort avec joie: si elle arrivait avant que j'aie pu déployer*
» *toutes mes facultés d'artiste, ce serait trop tôt, malgré la ri-*
» *gueur de ma destinée, et je désire qu'elle vienne plus tard.*
» *Cependant n'aurais-je pas encore sujet de me réjouir, puis-*
» *qu'elle m'affranchirait d'une souffrance sans terme! Viens*

Digitized by Google

» *quand tu voudras; je vais au-devant de toi hardiment. Por-*
» *tez-vous bien, et ne m'oubliez pas tout-à-fait après ma mort;*
» *j'ai mérité un souvenir de vous, en m'occupant toute ma vie*
» *de vous rendre heureux: soyez-le.* »

Heiligenstadt, le 6 octobre 1802.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.
M. P.

*

Sur l'enveloppe:

Heiligenstadt, 10 octobre 1802.

« *Je prends donc congé de toi et tristement? Oui, la douce*
» *espérance que j'avais apportée ici de guérir, au moins jusqu'à*
» *un certain point, elle me quitte maintenant tout-à-fait; comme*
» *les feuilles d'automne tombent flétries, ainsi l'espérance s'est*
» *détachée de moi. Je m'en vais d'ici presque comme je suis venu;*
» *et même la bonne humeur qui si souvent m'animait dans les*
» *beaux jours de l'été, elle est évanouie. — O Providence!*
» *fais luire pour moi un seul jour de joie: depuis si long-temps*
» *l'écho intérieur de la joie véritable m'est étranger! O Divi-*
» *nité! quand pourrai-je la goûter de nouveau dans le temple*
» *de la nature et des hommes? — Jamais? Non!.... ce serait*
» *trop cruel!* »

A mes frères Charles et....., pour lire et faire ce qui est dit, après ma mort.

Digitized by Google

ETUDES de L. V. BEETHOVEN.

sur l'Harmonie, le Contrepoint et la Composition.

PREMIÈRE PARTIE.

de l'Harmonie.

CHAPITRE I.

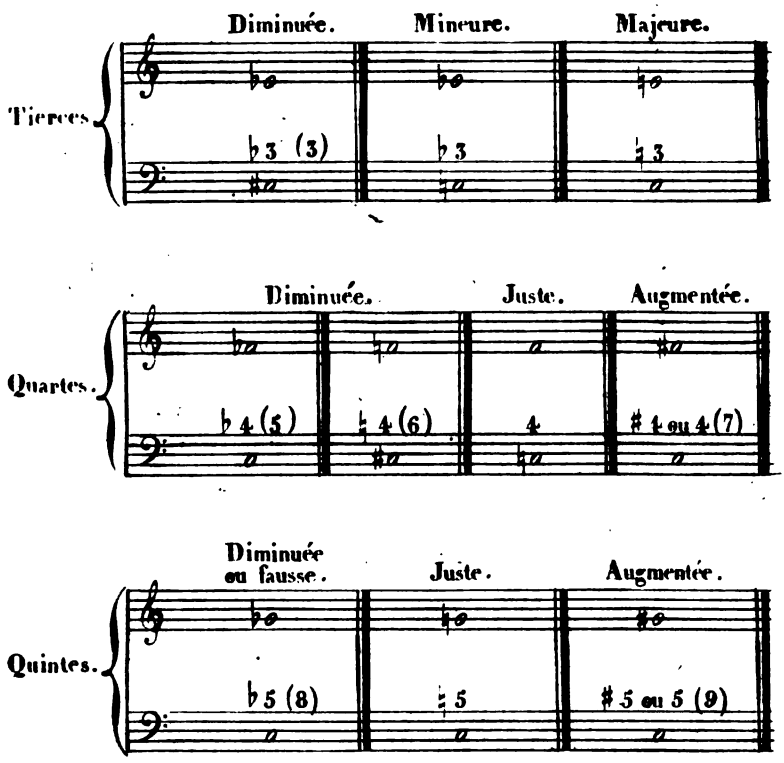
Tous les signes qui s'emploient dans l'accompagnement se nomment *chiffres* en voici des exemples.



(1) Il est facile de reconnaitre dans ces notions des intervalles que Beethoven s'était faites, le résultat de la doctrine d'Albrechtsberger, laquelle était mal établie, ou plûtot fausse en quelques points et inexacte en beaucoup d'autres, ainsi que le remarque fort bien M. Choron dans sa traduction des œuvres de ce théoricien. il ne peut y avoir d'unisson que lorsque deux sons ont la même intonation, donc on ne peut donner ce nom à ce que Beethoven appelle des unissons diminués et augmentés. (N. D.T.)

(2) Il y a ici erreur de la part de Beethoven, le trait qui barre les chiffres a toujours été employé comme signe de diminution et non d'augmentation des intervalles. (N. D.T.)

Digitized by Google



(3) Cette manière de chiffrer la tièrce diminuée ne diffère pas de la tièrce mineure, il faut chiffrer par 3.

(4) Il manque ici un intervalle dans l'énumération des tièrces, c'est la tièrce augmentée (ut mi ♯) dont l'effet est souvent agréable dans l'harmonie (N. D. T.)

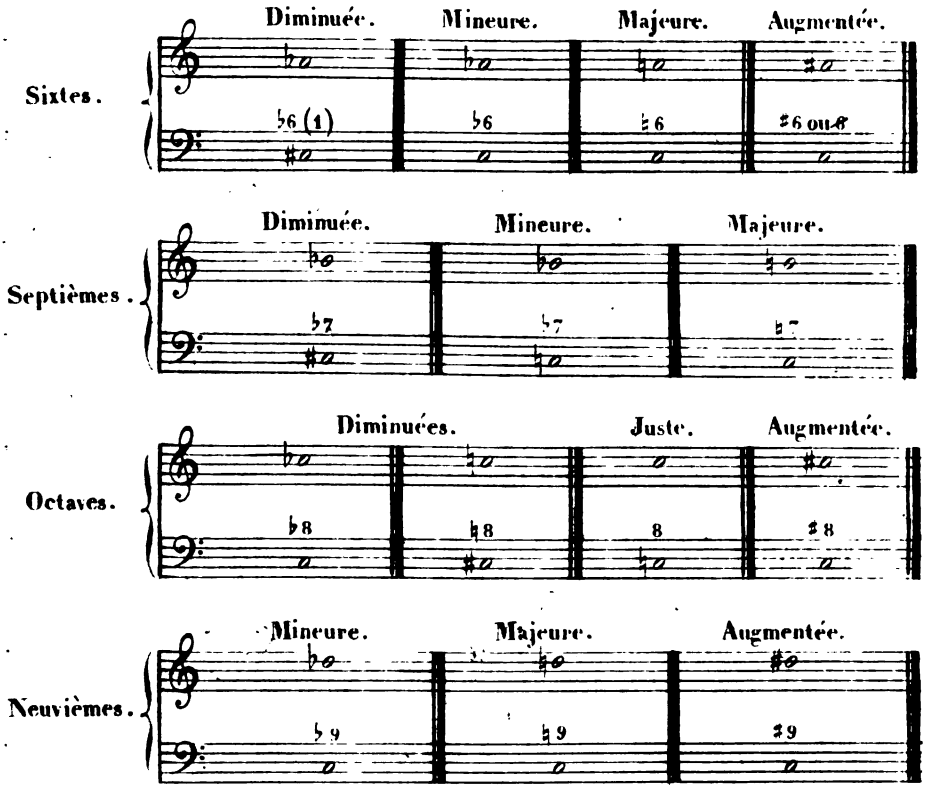
(5) (6) les chiffres de ces exemples ne sont point ceux de la quarte diminuée, cet intervalle se représente par 4. (N. D. T.)

(7) Toujours la même erreur. Le triton n'est point une quarte augmentée, mais une quarte majeure formée avec la note sensible, c'est pourquoi on la représente par un 4 avec une × qui est le signe de cette note: exemple: ×4 (N. D. T.)

(8) Le signe général de la quinte mineure ou diminuée est 5 pour tous les cas. (N. D. T.)

(9) Jamais la quinte augmentée n'est représentée par 5, parceque les chiffres barrés sont les signes de la diminution et non de l'augmentation. (N. D. T.)

Digitized by Google

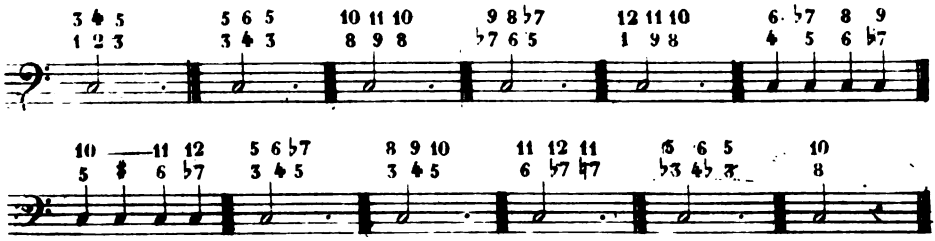


Les *Dixièmes*, *Onzièmes*, et *Treizièmes*, considérées sous le rapport de leur effet, ne sont autre chose que les octaves de la tierce, de la quinte et de la sixte. Elles sont indiquées par les nombre, 10, 11, et 13, lorsqu'elles se succèdent par dégrés; mais dans les autres cas, on les remplace par les chiffres 3, 4, et 6, plus faciles à saisir d'un coup d'œil.

(1) Je ferai remarquer une fois pour toutes que la diminution se marque par un trait mis en travers du chiffre de l'intervalle, et que l'augmentation s'indique par le dièze ou le bécarre qui la produit. Toutes les fois que Beethoven dit le contraire, il se trompe.

Digitized by Google

EXEMPLES.

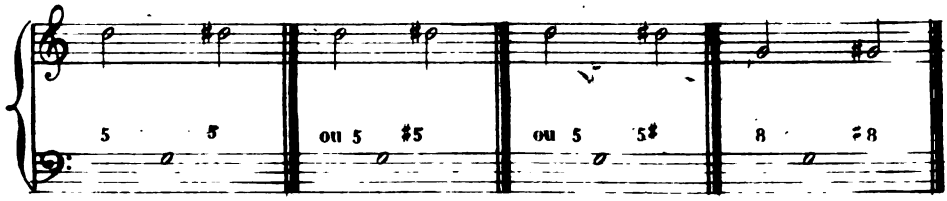


Lorsque les signes d'altération sont nécessaires aux intervalles qui ne sont point conformes au ton, ils doivent être marqués.

L'intervalle est naturel quand il est conforme à la nature du ton; il est accidentellement diminué ou augmenté, plus que majeur ou moins que mineur, au moyen de l'addition des signes d'altération.

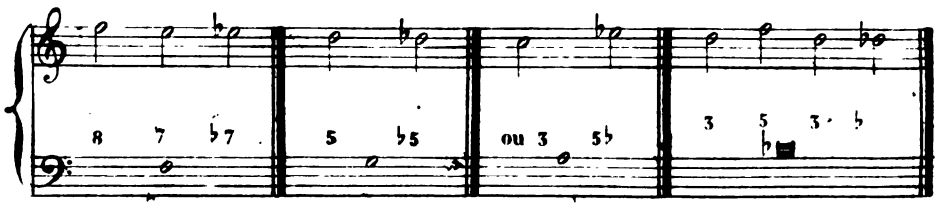
Une barre à travers le chiffre ou un dièse placé près de lui, avant ou après, élève l'intervalle d'un demi ton.

EXEMPLE.



Un chiffre accompagné d'un bémol est le signe d'un intervalle abaissé dans la même proportion.

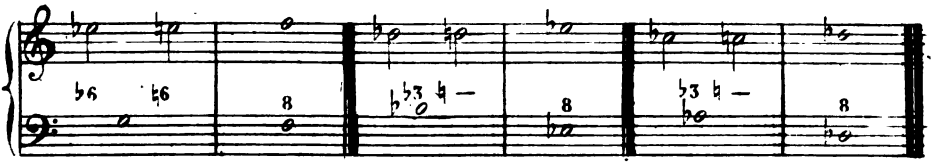
EXEMPLE.



Digitized by Google

Un chiffre accompagné d'un bécarre remet l'intervalle dans sa position naturelle.

EXEMPLES.



Deux traits en travers d'un chiffre, ou deux dièses, ou un double dièse 𝄪, ou enfin un chiffre barré, accompagné d'un dièse, élèvent l'intervalle d'un ton entier.

EXEMPLES.



Dans les tons bémolisés, l'intervalle abaissé d'un ton entier peut être représenté par un grand bémol ou par deux petits.

EXEMPLES.



Les signes d'abaissement ou d'élévation, après les doubles altérations sont 𝄳, 𝄲.

EXEMPLES.



(1) La différence du gros bémol au petit n'est pas connue en France.

Digitized by Google

Chez quelques auteurs, et particulièrement chez les anciens compositeurs, on trouve aussi quelquefois, dans les tons bémolisés à la clef, les intervalles augmentés représentés par un dièse ou par un trait à travers le chiffre, et réciproquement. Dans les tons dièsés, les altérations sont exprimées par des bémols.

EXEMPLES.



La fausse quinte (quinte mineure), la septième mineure et la septième diminuée, se représentent ordinairement par un bémol. Aujourdhui on place habituellement ce signe après le chiffre; par exemple: 2♭, 4♭, 6♭, et de même pour la résolution du bémol ou bécarre, ainsi 2♮, 4♮, 5♮, 6♮. Cependant on substitue souvent au bécarre un trait à travers le chiffre ainsi 4, 5, 6, 2.

La tierce peut être indiquée par un simple signe d'altération et de rétablissement dans le ton naturel.

EXEMPLES.



Digitized by Google

On ne donne pas moins d'attention aux signes nécessaires d'altération (des autres intervalles,) car cela est pour ainsi dire encore plus utile à une lecture rapide de la musique (dans l'accompagnement) ainsi on écrit ♭2, ♭4, ♭5, ♮2, ♮4, ♮5, ♮6, ♮7, ♯4, ♯2, ♯5, ♯6, et ♯6; cependant pour éviter tout mal entendu, il vaudra toujours mieux noter ainsi: 2♭, 4♭, 5♭, 6♮, 2♮, 4♮, 5♮, 2, 4, 5, 6, 7.

Dans l'octave et la neuvième, l'usage de ce trait est plus rare, et l'on place les dièses et autres signes d'altération avant ou après la note. Exemples: ♯8, ♯9, ♮8, ♮9, ♭8, ♭9, ou 8♯, 9♯, 8♮, 9♮, 8♭, 9♭. Il en est de même pour l'unisson; exemples: ♯1, ♮1, ♭1, ou 1♯, 1♮, 1♭.

Les élevations et abaissements d'un ton entier, ainsi que le retour à l'intonation primitive, sont indiqués de la manière suivante: 4×, ou ×2, ou 6×, 2♭♭, ou ♭♭5, ou 7♭♭, ♮♭6, 5♮♯, ♮♯3, 8♮♭, et ainsi des autres.

Si le signe d'altération est placé seul au dessus d'une note fondamentale, sans indiquer une autre note, il appartient, ainsi qu'il a été dit à la tierce. — les signes et les chiffres doivent être placés au dessus de la partie de basse, car à côté des notes ou au dessous se mettent les indications de piano, de forte, etc. Lorsque deux parties sont placées l'une au dessus de l'autre, l'une pour le violoncelle, et l'autre pour la contrebasse ou l'orgue, ou bien encore dans la fugue, dont les entrées du thème sont marquées dans la partie de l'accompagnateur, on ne joue que ce qui est écrit dans la notation, et l'on ne remplit les accords que lorsque les chiffres apparaissent. Si la main droite a un passage obligé, on l'écrit en petites notes de la manière suivante.



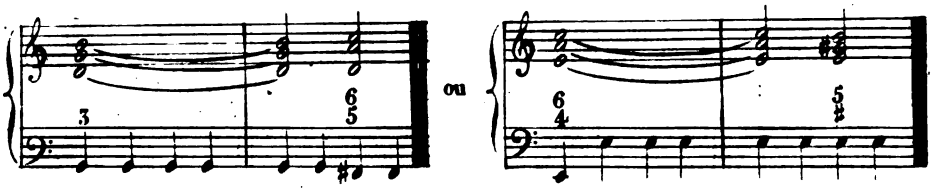
Digitized by Google

Les accords, ou les intervalles dont les chiffres ne sont pas placés au dessus de la note, mais se trouvent un peu sur le côté vers la droite, ne doivent pas se faire entendre avec la note de basse, mais doivent être frappés sur la moitié ou le tiers de sa valeur.

EXEMPLES.



Chaque harmonie indiquée a la même valeur que la note sur laquelle elle est placée; ainsi, dans l'exemple suivant, on conserve l'accord de sixte sur la seconde mesure jusqu'à ce qu'il se trouve une indication d'accord nouveau.



Il en est de même quand la note de basse monte ou descend d'une octave, ou quand des notes de passage et les différentes notes de l'harmonie se font entendre successivement.

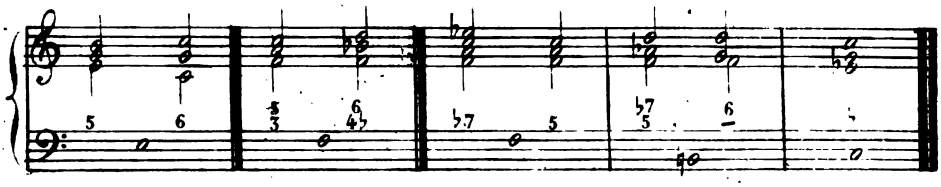
EXEMPLES.



Digitized by Google

Deux chiffres étant placés successivement sur une note qui se trouve divisée en deux parties égales, chaque harmonie indiquée acquiert par là la moitié de la durée de l'intervalle.

EXEMPLES.



Trois chiffres, étant placés successivement sur une semblable note, la première harmonie prend la moitié de sa valeur; les deux autres accords divisent ensuite par moitié le reste de la note (1)

EXEMPLES.



Quatre chiffres placés à la suite l'un de l'autre signifient que chaque harmonie indiquée doit prendre la quatrième partie de la valeur de la note.

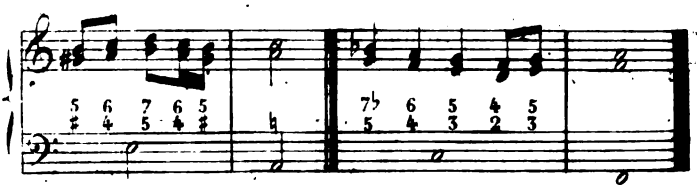
EXEMPLE.



(1) La disposition indiquée par Beethoven n'est qu'un des cas possibles; il se peut que deux accords appartiennent à la première moitié de la note et un seul à la seconde (N.D.T.)

Digitized by Google

Cinq chiffres diviseront ainsi la valeur de la note.



De deux chiffres placés à la suite l'un de l'autre sur une note de valeur ternaire, la première harmonie appartient aux deux premières parties de la note pointée; la troisième partie de la valeur de cette note seulement est dévolue au second chiffre.

EXEMPLE.



Dans les mesures ternaires à $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, chaque chiffre prend la moitié de la valeur de la note principale

EXEMPLE.



Trois chiffres étant placés sur une note de ces mesures inégales, à chaque accord appartient le tiers de la valeur de cette note.

EXEMPLE.



Digitized by Google

Lorqu'il y a quatre chiffres dans une mesure de cette espèce, à chacun des deux premiers appartient un des trois premiers temps de la mesure, le dernier temps est divisé entre les deux derniers chiffres.

EXEMPLES.



Cinq chiffres placés à la suite l'un de l'autre partagent la mesure de la même manière.

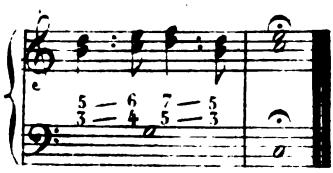
EXEMPLE.

Les points après les chiffres prolongent la durée de leur emploi (1)



Néanmoins un trait horizontal—fait à peu près le même office.

EXEMPLE.



(1) Cet emploi des points ne se trouve chez aucun auteur. (N.D.T.)

Digitized by Google

Si les chiffres sont placés au dessus du point, on fait entendre l'harmonie qu'ils indiquent et qui appartient à la note suivante pendant le point lui même.



La même chose a lieu sur la durée de la pause.

EXEMPLE.



Lorsqu'un chiffre est placé sur un silence de courte durée, l'accord doit être frappé sur ce silence, et les notes de basse qui viennent ensuite lui appartiennent.

EXEMPLE.



Néanmoins l'harmonie de certains chiffres qu'on voit placés sur des silences d'une valeur plus longue, bien qu'elle soit aussi frappée sur ce silence, se rapporte à la note précédemment entendue.

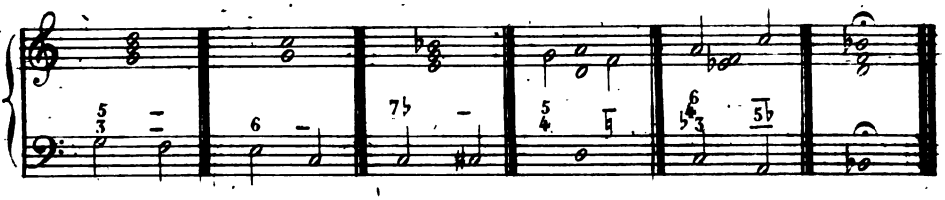
EXEMPLES.



Digitized by Google

Un trait horizontal indique que dans l'accompagnement les notes de l'accord précédent, ou même un seul intervalle de cet accord doivent être conservés.

EXEMPLES.



Néanmoins dans certaines circonstances, et surtout dans un mouvement lent, l'accord ou l'intervalle peut être frappé une deuxième fois. Toutes les notes de passage qui font dissonance avec l'accord et constituent une altération irrégulière, se marquent par un trait oblique; celles qui, au contraire, appartiennent à l'harmonie, et forment une altération régulière, s'expriment par un trait horizontal, ou ne s'indiquent pas du tout.

EXEMPLES.

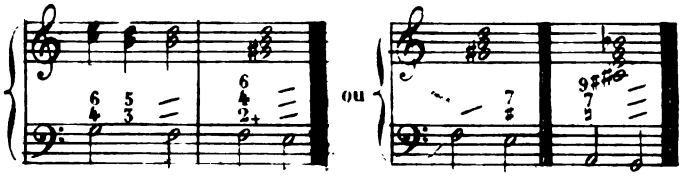


(1) L'usage de ce trait oblique dans l'accompagnement de la basse chiffrée n'est point usité en France, et je n'en connais aucun exemple dans l'ancienne musique italienne; cependant c'est un signe nécessaire pour les cas semblables à celui qui est ici donné par Beethoven; et j'en proposerais l'introduction parmi nous si la basse chiffrée pouvait s'appliquer à la musique future. L'art de l'accompagner n'est plus aujourd'hui applicable qu'à la musique des époques antérieures, et cet art se compose de la connaissance des signes qui ont été employés par les compositeurs de ces époques, et de la manière d'en rendre le sens sur les instrumens à clavier. La coloris de la musique actuelle donne trop d'importance aux formes de l'instrumentation pour qu'on se borne désormais à l'harmonie plaquée (N. D. T.)

Digitized by Google

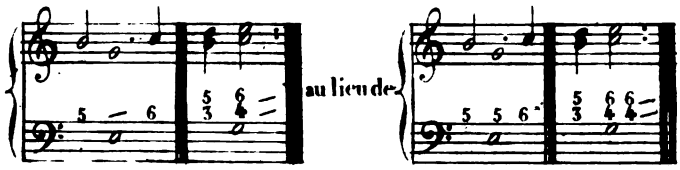
Lorsque plusieurs chiffres sont placés les uns au dessus des autres, ils sont suivis, si l'accord n'est pas altéré, d'autant de traits horizontaux.

EXEMPLES.



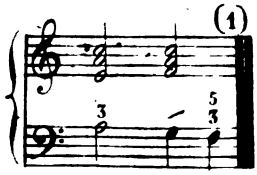
Si l'on veut se départir des règles précédemment établies et donner à chaque note son accord, on exprime la prolongation de la tierce par un trait horizontal placé entre deux chiffres.

EXEMPLES.



Dans les notes changées (notes de passage par anticipation) le trait oblique — indique que l'accord exprimé par les chiffres doit être frappé par anticipation au commencement du temps.

EXEMPLE.

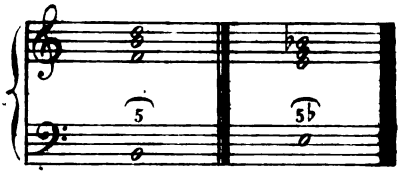


(1) Ce cas ne diffère point de celui qui a été indiqué précédemment; il était inutile de lui donner une autre signification. Ce que Beethoven appelle ici *Wechselnote* n'est point la véritable note changée des anciens compositeurs; on trouve celle-ci dans les études de contrepoint (N. D. T.)

Digitized by Google

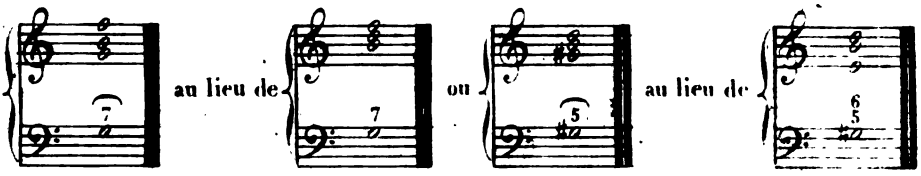
Au moyen d'un croissant ⌒ appelé *arc de Telemann*, du nom de son inventeur, quelques compositeurs expriment: Premièrement, l'accord parfait diminué, avec la tierce et la quinte mineures (1)

EXEMPLES.



Deuxièmement, certains accords incomplets, auquels il manque un intervalle.

EXEMPLES.



Troisièmement, différentes espèces de retardemens, comme.



Quatrièment des harmonies de passage.

EXEMPLE.



(1) Cet arc de Telemann n'a jamais été admis en Italie ni en France; il n'a aucune utilité réelle.

Digitized by Google

Cinquièment, tous les passages qui ne doivent être accompagnés qu'à deux parties.

EXEMPLE.



Cependant, il vaut mieux, lorsque le compositeur ne veut pas placer d'accords complets, écrire les mots: *a due* (1)

EXEMPLE.



Les mots *unissono, unis, all'unissono, all'ottava,* indiquent que la main droite doit jouer à l'octave de la basse; mais lorsque l'accompagnateur doit faire entendre de nouveau des accords entiers, on remplace ces notes par des chiffres.

EXEMPLE.

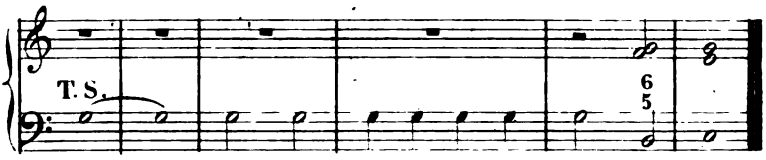


(1) Ces mots *a due* ne seraient bien employés que pour l'harmonie à deux parties, cas fort rare dans la musique: Il faudrait écrire *a tre* pour l'harmonie à trois dont l'usage est beaucoup plus fréquent. La manière d'accompagner et de remplir l'harmonie doit varier selon le temps auquel appartient la composition et le style du maître, en général, on doit rarement remplir l'harmonie à quatre pour la musique italienne écrite avant la seconde moitié du dixhuitième siècle; la musique allemande, au contraire est presque toujours complète d'harmonie.

Digitized by Google

Taste solo, ou les lettres T. S. indiquent que la note doit être soutenue sans accompagnement jusqu'à l'apparition des chiffres.

EXEMPLE.



En général, on pourrait indiquer le silence de l'accompagnement par un zéro qui ferait connaître à l'accompagnateur qu'il doit laisser sa main droite inactive, jusqu'à ce que les chiffres viennent le déterminer à accompagner de nouveau.

EXEMPLES



CHAPITRE II.

Toutes les dissonnances doivent se préparer et se résoudre régulièrement; leur préparation est d'autant meilleure, qu'elles sont précédées et suivies de consonnances: elles peuvent se résoudre en descendant ou en montant.

EXEMPLES



Digitized by Google

Sur les notes de basse excessivement prolongées, toutes les dissonnances peuvent être attaquées librement et sans préparation; car l'immobilité de ces notes ne permettant pas de discerner la tonique, cette immobilité même fait excuser le défaut de préparation.(1)

EXEMPLE.



Les modulations inattendues, dans lesquelles la dissonnance préparée se résout en descendant, n'empêchent pas la préparation d'être régulière.

EXEMPLE.



De même la dissonnance d'un accord peut se résoudre dans un autre accord dissonnant.

EXEMPLES



Quelquefois, il n'y a pas de résolution (immédiate); elle ne se manifeste qu'au moment de la cadence.

(1) Beethoven n'avait pas d'idées nettes sur la pédale; il ne savait pas qu'elle n'est pas la basse véritable de l'harmonie, et que cette basse réside dans l'une des parties d'accompagnement. Cependant, il avait quelques notions vagues de cela, comme on le verra plus tard. (N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES



Lorsqu'une résolution de cette espèce est retardée par une longue succession d'accords dissonnants, elle doit à la fin se terminer par une consonnance. On appelle ce procédé, une *Suspension de résolution*.

Parfois la main droite précède l'entrée de la note de basse, d'où résulte une dissonnance, dont la résolution ne se fait pas simultanément, mais par anticipation.

EXEMPLE.



Dans de certaines circonstances, la basse fait des anticipations semblables.

(1) On voit ici l'origine d'une des incorrections qu'on remarque dans les compositions de Beethoven. Ces incorrections ne sont pas, comme on peut le voir par cet exemple, l'effet de la négligence, mais d'une fausse théorie qu'on lui avait enseignée. Les dissonnances de septième et de neuvième, qui proviennent du mouvement des parties supérieures, ne sauraient se résoudre que par elles. La seconde est le produit des mouvemens de la basse, qui seule peut en faire la résolution en descendant.

Digitized by Google

EXEMPLES



Ces deux genres de succession s'appellent *anticipation de la résolution*. L'anticipation des parties supérieures s'indique par un trait oblique, comme cela se pratique pour l'attaque des notes changées.

EXEMPLE.



Pour indiquer les anticipations de la basse dans les successions régulières, on se sert du trait horizontal ordinaire _.

EXEMPLE.



Lorsqu'on évite la résolution à la note fondamentale (la tonique) au moyen d'une autre note de la main droite, il en résulte un renversement d'harmonie.

EXEMPLE.



Digitized by Google

Si la basse prend la note sur laquelle une dissonnance de la main droite devait être résolue, cela s'appelle un changement de résolution. Par là, la main droite devient libre dans son mouvement, et laisse à la basse le soin de completter la résolution.(1)

EXEMPLES



Dans les mouvemens rapides, chaque note ne porte point un accord particulier; on appelle *notes de passage* celles qui ne sont point accompagnées. On ne chiffre pas ces notes lorsqu'elles sont isolées, mais quand il s'en présente plusieurs, on tire au dessus d'elles un trait qui s'étend jusqu'à ce que la main droite reprenne son mouvement d'harmonie. Ce cas se présente dans beaucoup de figures. Quelquefois la moitié seulement de la valeur de la note se trouve sans accompagnement.

EXEMPLE.



Souvent moins que la moitié

(1) La résolution d'une dissonnance placée à la main droite ne saurait être accomplie par la basse. Le premier exemple donné ici par Beethoven est absolument intolérable; le second ne pourrait être admis que dans le cas où le *La* qui forme la septième sur le *Si* de la basse, aurait été précédemment entendu dans l'état de consonnance. (N.D.T.)

(2) Ce troisième exemple n'appartient pas à la règle indiquée par Beethoven; il a au reste le défaut de présenter deux quintes consécutives entre la partie supérieure et la basse. L'une d'elles est à la vérité mineure. (N.D.T.)

Digitized by Google

EXEMPLE.



Dans les mouvemens rapides, et lorsque les notes sont de courte durée, la plupart sont étrangères à l'harmonie.

EXEMPLES



Dans certaines circonstances, qui seront indiquées en tems et lieu, on dit aussi des intervalles, qu'ils sont *de passage*. Ceci peut arriver de trois manières.

Premièrement, quand la basse est en pédale.

EXEMPLE.



Secondement, lorsque la basse fesant plusieurs mouvemens, l'harmonie de la main droite reste immobile. (1)

EXEMPLE.



(1) Ceci est encore un cas de pédale, qu'on appelle *Pédale à l'aigu*. (N.D.T.)

Digitized by Google

od



Troisièmement: quand les deux mains se meuvent à la fois.

EXEMPLE.



Lorsque l'harmonie ne tombe que sur les tems forts, d'après leur valeur intrinsèque, la succession est régulière (*transitus regularis*). Parmi des notes de même valeur, les première, troisième, cinquième et septième sont longues, les deuxième, quatrième, sixième et huitième sont brèves.

EXEMPLES



Si l'accompagnement qui appartient à la note brève est frappé par

(1) Il n'y a point ici d'harmonie de passage; l'accord de triton est le signe d'une modulation qui s'accomplit. (N. D. T.)

Digitized by Google

anticipation avec la note longue, la succession est irrégulière (*transitus irregularis*) et ces notes prennent le nom de *notes changées*. (1)

EXEMPLES



Outre cette indication de la note changée qui est la meilleure et la plus précise, c'est à dire au moyen d'un trait oblique —, on trouve aussi souvent cet effet d'harmonie représenté par un zéro ou par un demi cercle, et même quelquefois par ce signe ∿∿. (2)

EXEMPLES



Ces successions irrégulières proviennent particulièrement de certaines suspensions de résolution dont il a été donné des exemples précédemment.

Les dissonnances qui résultent des différens passages de cette espèce, ne peuvent pas être toujours immédiatement résolues, lors même

(1) Ceci est une répétition de ce qui a été dit précédemment. (N. D. T.)

(2) Tous ces signes sont inconnus en Italie et en Allemagne; ils ne peuvent avoir d'autre effet que de compliquer sans utilité l'aspect de la basse chiffrée, car ils n'ont d'autre destination que celle qui a été précédemment attribuée au trait oblique: celui-ci peut-suffire pour tous les cas cités ici par Beethoven. (N. D. T.)

Digitized by Google

qu'elles sont préparées.

EXEMPLE.



Il en est de même pour les accords qui, par un changement enharmonique du ton, paraissent de véritables consonnances.

EXEMPLES.



On appelle *accompagnement indivisé* celui dans lequel on joue avec la main droite tous les intervalles qui appartiennent à chaque note de basse.

EXEMPLE.



Mais si l'on joue avec la main gauche un ou plusieurs de ces intervalles, l'accompagnement s'appelle *accompagnement divisé*.

(1) Il est une manière plus simple et plus facile de chiffrer de semblables passages; elle consiste à chiffrer l'accord parfait et à tirer ensuite un trait oblique comme ici:



(N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES



CHAPITRE III.

Les accords fondamentaux sont ceux dont les autres dérivent. Il n'y en a que deux: le *parfait*, ou accord de trois sons $\frac{8}{5}$, et l'accord de septième $\frac{7}{5}$. Tous les autres accords sont tirés de ceux là par renversement ou par dérivation.

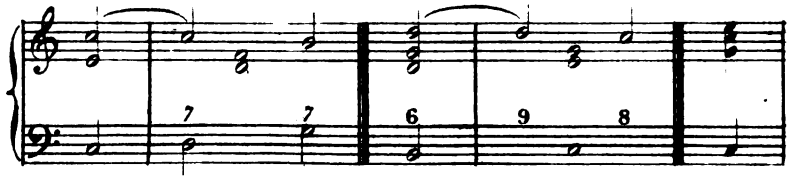
Si l'on écrit une basse dans laquelle il n'apparait que des accords parfaits et de septième, elle est une véritable basse fondamentale.

EXEMPLE.

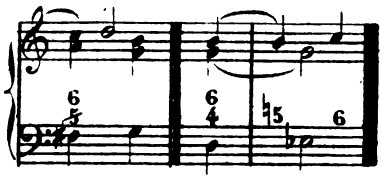


La dissonnance se résout ordinairement en descendant d'un degré diatonique; néanmoins il y a plusieurs intervalles dissonnans, particulièrement les intervalles augmentés, qui se résolvent en montant d'un dégré: dans ce cas, la résolution se fait dans le dessus.

EXEMPLES



Digitized by Google



Lorsque la dissonnance, placée par exemple dans une partie supérieure, fait un saut vers la basse ou sur la note d'une autre voix, on appelle cela un *renversement de la résolution*. (1)

EXEMPLES



Lorsque la basse prend un intervalle de l'harmonie précédente avant que la résolution ait eu lieu, le mouvement est bon parceque les deux accords ont la même origine.

EXEMPLES



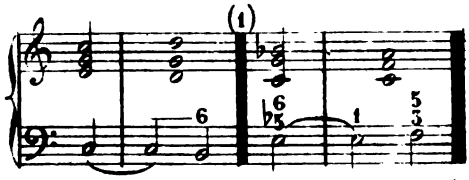
Le mouvement prématuré des parties supérieures d'un accord, ou

(1) Un tel mouvement n'a point d'autre nom que celui de *fausse résolution*; il affecte l'oreille de la manière la plus désagréable. (N. D. T.)

Digitized by Google

seulement d'un intervalle de ce même accord avec celui de la basse s'appelle *anticipation*.

EXEMPLES



Sans anticipation.



Ce n'est qu'après un accord dissonnant que peut se trouver une anticipation de résolution de l'espèce qu'on vient de voir; car ici, dans le second exemple, la fausse quinte qui constitue la dissonnance, est déjà résolue à l'avance; ce qui toutefois n'est pas toujours le cas.(2)

EXEMPLE



Sans anticipation.



(1) Cet exemple n'est point une *anticipation* des parties supérieures, mais un retard de la basse, ce qui est fort différent. Il n'en est pas de même de l'exemple suivant; celui-ci est une véritable anticipation, mais elle est irrégulière. (N. D. T.)

(2) Il est à peu près impossible de comprendre ce que Beethoven a voulu dire ici, car dans l'exemple qu'il a donné précédemment on aurait pu fort bien substituer l'accord de sixte à l'accord de quinte mineure et sixte, et l'anticipation n'aurait été ni meilleure ni plus mauvaise. EXEMPLE.

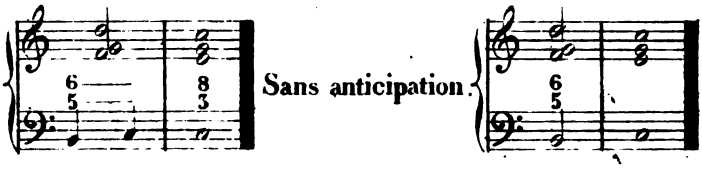


(N. D. T.)

Digitized by Google

Les anticipations peuvent également s'employer dans la basse, comme on le voit dans l'exemple suivant.

EXEMPLE.



Dans les notes de passage, il faut remarquer celles qui font partie de l'harmonie, et particulièrement celles qui sont placées dans l'accord de la manière suivante :

EXEMPLE.



Les résolutions intermédiaires sont aussi de la même espèce.

EXEMPLES

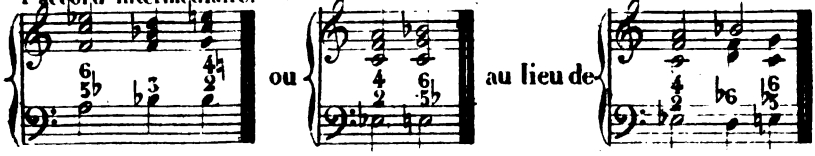


Il en est de même sur la basse en pédale.

EXEMPLES



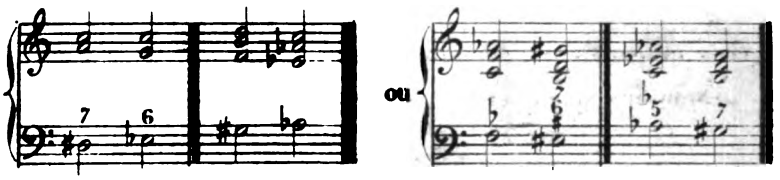
Même passage avec l'accord intermédiaire.



Digitized by Google

De même par un changement de dissonnance en une consonnance, et *vice versa*. (1)

EXEMPLES



L'accord parfait est ordinairement non préparé (et ne s'indique point); cependant on rencontre quelquefois audessus ou audessous, isolés ou réunis, des chiffres qui déterminent les intervalles de cet accord: ceci provient souvent de dissonnances de prolongations d'autres accords sur les notes fondamentales de celui-là.

EXEMPLES



Quelquefois encore, pour éviter toute erreur, on indique par différens chiffres l'accord parfait, lorsque celui-ci est suivi de dissonnances. (2)

EXEMPLES



Parfois on chiffre particulièrement une note d'accompagnement

(1) Ceci appartient à l'enharmonie dont il sera parlé plus tard. (N. D. T.)

(2) Ceci n'a aucun rapport avec ce qui précède: Beethoven confond souvent la nature de l'accord avec la notion du chiffre. (N. D. T.)

Digitized by Google

qui semblerait devoir être considérée comme note de passage.

EXEMPLE.



Les tierces majeures accidentelles ont une tendance ascendante; elles descendent néanmoins quelquefois dans les harmonies à quatre parties.(1)

EXEMPLES



Le chiffre 6 est l'indication usitée de l'accord de sixte; Quelquefois on y ajoute les signes des autres intervalles de l'accord.

Toutes les successions non mélodiques sont evitées par le redoublement d'un intervalle.(2)

EXEMPLES



Ce procédé est particulièrement nécessaire quand la quinte suit la

(1) Le seul exemple N° 4 donné par Beethoven présente la tierce majeure descendante. (N. D. T.)

(2) Je ne sais ce que Beethoven appelle *succession non mélodique*, mais je sais que l'exemple N° 4 n'est point admissible. (N. D. T.)

Digitized by Google

sixte, et réciproquement.

EXEMPLES.



Dans la manière élégante d'écrire, on accompagne aussi la sixte avec l'octave.

EXEMPLES.



La sixte peut être aussi employée avec l'octave diminuée, sans être accompagnée d'aucun autre intervalle.

EXEMPLES.

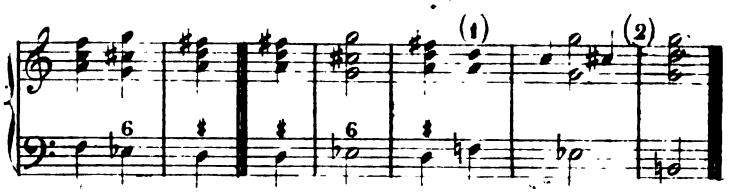


La sixte augmentée est une dissonnonnance qui s'emploie avec ou sans préparation, mais qui doit être toujours résolue en montant. (1)

(1) La sixte augmentée n'est point une dissonnance; l'obligation de la résoudre en montant résulte de ce qu'elle est une note sensible accidentelle. (N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES.



La dissonnance de sixte diminuée est d'un usage fort rare.

EXEMPLE.



Lorsque dans une basse non chiffrée, la partie supérieure change, au moyen d'une note brève, la tierce ou la sixte, on continue à soutenir l'accord, lors même que le mouvement est lent.

Quelquefois la succession exige que l'accord de sixte soit écrit à cinq parties.

EXEMPLES.



L'accord improprement appelé *parfait diminué* ou harmonique est chiffré par l'indication ordinaire de la fausse quinte $5^{\flat}$, ou ne l'est pas du tout. Dans les tons dièsés, on place à la quinte un ♮ au lieu d'un ♭. Quelquefois on trouve d'autres signes au dessus de la note de basse de cet accord. Des compositeurs ayant remarqué avec raison que l'accord de sixte et quinte $\frac{6}{5}$ avec sa fausse quinte n'est chiffré souvent que par

(1) Il y a dans cet exemple une fausse relation intolérable. (N. D. T.)

(2) Cette résolution de la sixte augmentée est inusitée, mais elle est fort élégante. (N. D. T.)

Digitized by Google

le signe $5^{\flat}$ ou $5^{\natural}$, ils ont pensé qu'il est nécessaire de marquer l'accord diminué par un ⌒ au dessus du $\widehat{5^{\flat}}$ ou $\widehat{5^{\natural}}$.

L'accord appelé improprement *parfait augmenté*, harmonique, se compose, outre la quinte superflue, de la tierce majeure et de l'octave juste. Il n'est chiffré que du signe de la quinte superflue 5, $5^{\natural}$, cependant on l'accompagne quelquefois des signes des autres intervalles de l'accord. Cette quinte est une dissonnance qui ne peut guère être employée sans préparation, et qui a toujours une marche ascendante.

EXEMPLES



Cet intervalle au moyen de l'altération qui convertit la note naturelle en une quinte augmentée, est introduit ordinairement comme une élégance du chant dans les modulations d'un mouvement lent.

EXEMPLE.



L'accord de quarte et sixte est représenté d'une manière claire par les chiffres $\frac{6}{4}$. La quarte diminuée doit être préparée; la quarte juste ne l'est pas toujours.

EXEMPLES



(1) La quarte diminuée de cet accord n'est que le retard de la tierce de l'accord de sixte: cet exemple ne représente que cette harmonie:

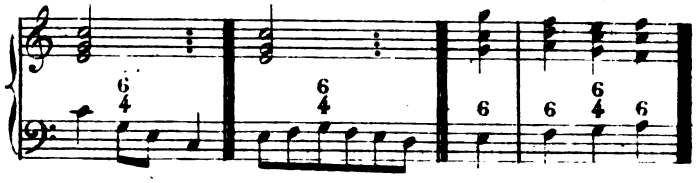


(N. D. T.)

Digitized by Google

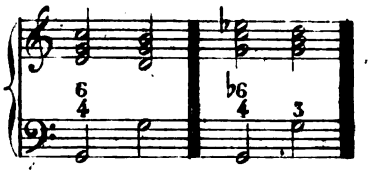
Cette quarte juste, quoique légèrement dissonnante, (1) doit se résoudre régulièrement, excepté lorsqu'elle est employée comme note de passage.

EXEMPLES



La quarte consonnante peut être accompagnée de la sixte majeure ou mineure, et sa résolution se fait immédiatement sur l'accord parfait.

EXEMPLES



Ceci n'est pas toujours nécessaire, soit que la basse soit en mouvement, soit qu'elle n'y soit pas, attendu que la suite des chiffres donne souvent d'autres accords par lesquels la résolution de la quarte est quelquefois suspendue, mais jamais anéantie.

EXEMPLES



La quarte, quelle que soit sa nature, est toujours une consonnance; ce qui lui donne quelquefois l'aspect d'une dissonnance, c'est qu'elle heurte en seconde l'une des parties de l'accord; alors ce n'est point comme quarte qu'elle est préparée et résolue, mais comme seconde. Cette théorie qui n'a point été connue de la plupart des harmonistes, a jeté beaucoup d'obscurité sur le système des intervalles. (N. D. T.)

Digitized by Google

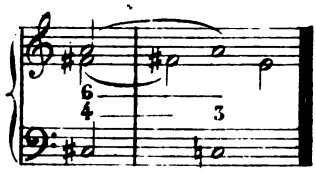
Lorsque dans l'accord de sixte, la tierce se prolonge sur la quarte, cette harmonie délicate doit être accompagnée à trois parties. Cependant si l'on veut accompagner à quatre, on double la sixte au lieu de la basse à l'octave. Les trois espèces de quarte et les deux consonnantes, peuvent être employées de cette manière; les premières doivent être préparées et se résoudre en descendant; il est donc nécessaire de les indiquer par un signe à l'accompagnateur peu exercé. Avec la quarte diminuée, la sixte est mineure.

EXEMPLES.



Avec la quarte augmentée, la sixte est majeure.

EXEMPLE.



Avec la quarte juste, elle peut être ou majeure ou mineure. (1)

EXEMPLES.



Lorsque sur une note de basse immobile, l'harmonie de quarte et sixte se fait entendre, et réciproquement, il est bon de n'accompagner

(1) Ceci est la répétition de ce qui a été dit précédemment. (N. D. T.)

Digitized by Google

qu'à trois parties.

EXEMPLES.



On peut néanmoins prendre la quatrième partie en redoublant la sixte à l'octave.

EXEMPLE.



L'accord de quarte et sixte n'est ici que de passage; la succession simple ressemble plutôt à la suivante. (1)

EXEMPLES.



Lorsque la quarte augmentée est de passage, la basse peut ne pas toujours descendre; elle peut quelquefois rester en pédale.

(1) Il est difficile de comprendre pourquoi Beethoven a considéré les exemples suivans comme une variété des précédens; ceux ci sont purement mélodiques et ne se terminent qu'à la dernière note; les autres sont harmoniques et ont leur conclusion à la résolution de la dissonnance substituée. Le dernier exemple seul a quelque rapport avec celui où l'accord de quarte et sixte est employé comme intermédiaire. (N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES



Dans l'exemple suivant, la quarte augmentée marche par anticipation au lieu de se résoudre sur la sixte un huitième de mesure plus tard.

EXEMPLES



Il vaut mieux, lorsqu'on veut changer la marche naturelle des parties, confier la résolution de la fausse quinte à la basse, au moyen d'un saut, que de faire résoudre cette fausse quinte sur l'octave de la basse par la voix supérieure; et l'on arrange les chiffres en conséquence. (2)

(1) Bien que cet accord n'ait pas la dissonnance de seconde qui, dans le triton, oblige la basse à descendre d'un degré, néanmoins l'analogie de ces deux accords est telle, à cause de la quarte majeure, que l'oreille ne saurait être satisfaite par le mouvement de Basse de cet exemple. Il est vrai qu'on en trouve quelques exemples dans les compositions de Beethoven, mais ce sont précisément ces exemples qui ont fait accuser ce compositeur célèbre de peu de correction dans sa manière d'écrire. (N. D. T.)

(2) Les exemples que Beethoven présente ici comme analogues ne le sont pas; le premier et le troisième offrent dans la basse un passage inadmissible de la note sensible au troisième degré, qui se change en dominante d'un autre ton; ils blessent l'oreille parcequ'ils réunissent deux tonalités sans point de contact. Le second et le quatrième exemples sont bons, parceque la tonalité reste la même; ce n'est, dans la basse, que le passage du second degré du mode mineur de *la* à la dominante du même ton. (N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES.



La quarte juste avec la sixte se trouve quelquefois suivie de la quarte avec septième sur la basse soutenue; elle s'accompagne alors à trois parties.

EXEMPLES.



Lorsque la basse est ascendante, les accords de sixte et octave et de quarte et sixte se succèdant en mouvement contraire, doivent être également accompagnées à trois parties.

EXEMPLE.



Si, à cause d'une petite note faisant une quarte de passage, on se croyait obligé de chiffrer l'accord de quarte et sixte, comme dans l'exemple suivant.

EXEMPLE.



on aurait tort, attendu que cette note est purement de goût, et que

Digitized by Google

l'harmonie peut se réduire ainsi :

EXEMPLE.



L'accord de tierce quarte et sixte est indiqué par les chiffres $\frac{4}{3}$, et on n'y ajoute le 6 que lorsqu'il est accompagné d'un signe d'altération ♯6, 6, ♭6, ♮6, ou lorsque la résolution de la dissonnance se fait sur l'intervalle de sixte.

EXEMPLES.



ou bien encore, lorsque la sixte, marchant par mouvemens conjoints sur la basse qui reste immobile, s'élève vers un autre intervalle.

EXEMPLE.



Les sixtes mineure, majeure et augmentée, les quartes juste et augmentée, et les tierces mineure et majeure, sont les intervalles qui peuvent entrer dans la formation de cet accord.

EXEMPLES.



Digitized by Google

Cas où la sixte majeure est accompagnée de la quarte augmentée et de la tierce majeure.

EXEMPLES



Cas où la sixte mineure est accompagnée de la quarte juste et de la tierce mineure.

EXEMPLES



Cas où la sixte majeure se trouve accompagnée de la quarte augmentée et de la tierce mineure.

EXEMPLES



Digitized by Google

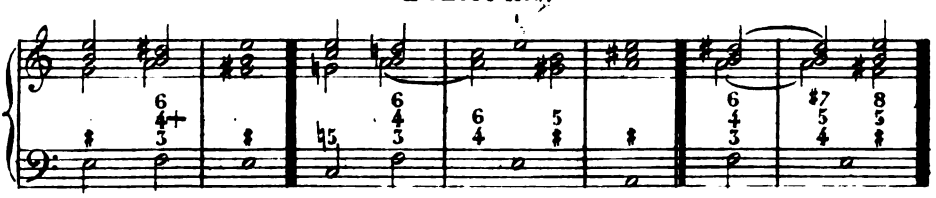
Cas où cet intervalle est accompagné de la quarte juste et de la tierce majeure.

EXEMPLES



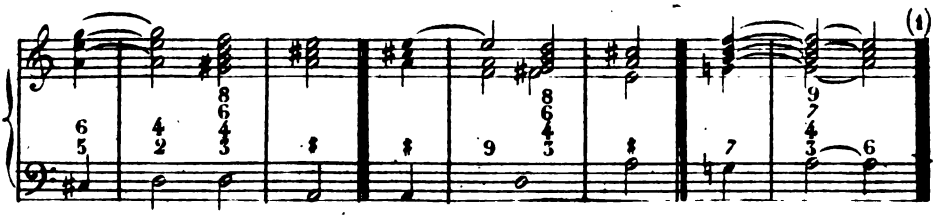
Cas où la sixte augmentée est accompagnée de la quarte augmentée et de la tierce majeure.

EXEMPLES



Souvent à l'accord de tierce, quarte et sixte on ajoute l'octave, non pour complèter l'harmonie, mais pour la résolution d'une dissonnance précédente ou la préparation d'une suivante.

EXEMPLES



Dans un cas comme le suivant:

(1) Cette dernière succession est absolument intolérable, parcequ'elle offre à la fois l'exemple d'une dissonnance de septième qui monte et de deux octaves consécutives retardées contre la basse. Les dissonnances ne peuvent être appelées à monter que lorsqu'elles se transforment en notes sensibles, parceque, dans ce cas, la qualité attractive de la note sensible absorbe celle de la note dissonnante. (N. D. T.)

Digitized by Google



On emploie seulement l'accord de sixte, car l'accord de tierce et quarte serait trop dur pour la mélodie. L'accompagnement complet de cet accord est cependant nécessaire pour les successions suivantes.

EXEMPLES



L'accord de quinte et sixte est composé de la tierce, de la quinte et de la sixte; son indication est $\frac{6}{5}$, et quelquefois avec une fausse quinte, le seul chiffre 5♭. Cet accord peut être accompagné de trois espèces de sixtes, c'est à dire, la sixte augmentée, la majeure et la mineure; de deux espèces de quintes, la fausse et la juste, et de deux espèces de tierces, la majeure et la mineure.

EXEMPLES



(1) Ce dernier exemple appartient à l'ordre de ceux qui ne produisent pas un bon effet sur les instrumens à claviers, parcequ'on n'y peut faire sentir les différentes entrées des parties par la différence des timbre. L'oreille dans cet exemple, n'a que la sensation désagreable d'un accord de quinte et sixte qui n'a point de résolution ce qui n'aurait point lieu si l'harmonie était écrite de cette manière.



(N. D. T.)

Digitized by Google

Dans les exemples suivans, on voit un changement d'harmonie et une anticipation de la modulation.

EXEMPLES



Quelquefois, à cause de la résolution ou de la préparation d'une dissonnance, on emploie l'octave comme cinquième partie.

EXEMPLES



La note de basse restant immobile (en pédale), si l'accord de quinte et sixte se résout sur l'accord de quarte et sixte, on prend pour quatrième partie l'octave au lieu de la tierce; l'harmonie n'étant réellement qu'un accord de quarte et sixte, où la quarte est retardée par la quinte juste, qui se trouve de même préparé.

EXEMPLES

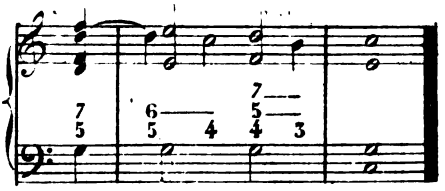


Si cependant la note de basse étant soutenue, la quinte est suivie par d'autres intervalles que la quarte, ou si la note de basse n'est pas en pédale, on conserve l'accompagnement ordinaire de l'harmonie de quinte et sixte: dans les exemples précédens, et particulièrement dans

Digitized by Google

les points d'orgue, on place l'arc de Telemann au dessus du 5.

EXEMPLE.



Sur une note de basse immuable du même genre, l'harmonie de quinte peut être suivie de la tierce quarte et de quelqu'autre accord, soit que la note de basse se meuve ensuite, soit qu'elle reste en place.

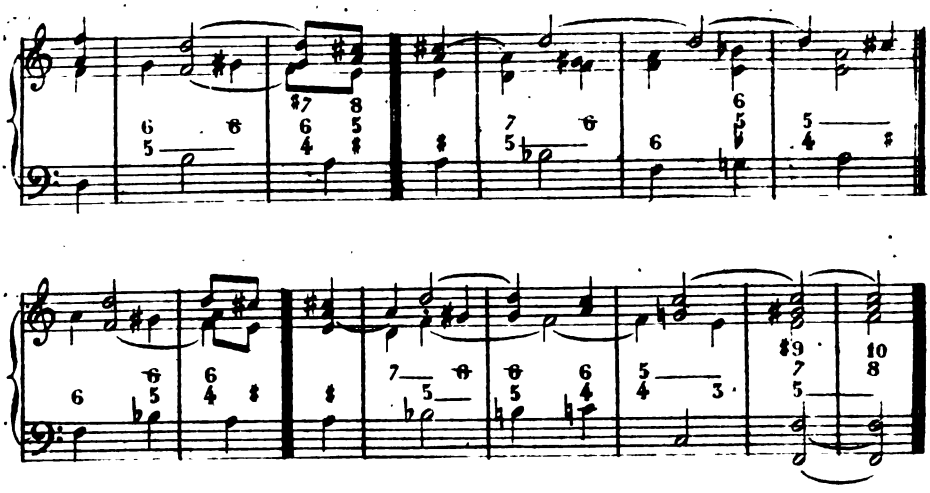
EXEMPLES



La sixte augmentée est toujours accompagnée dans cet accord de la quinte juste et de la tierce majeure.

Digitized by Google

EXEMPLES



Les exemples suivans prouvent que la sixte peut être attaquée sans préparation avec la fausse quinte. (1)

EXEMPLES



(1) Cette observation et les exemples qui l'accompagnent, sont absolument inutiles, car tout le monde sait que l'accord de septième dominante et ses dérivés ou substitués sont des accords dissonnans naturels qui s'attaquent sans préparation; en ceci comme en beaucoup d'autres choses, il y a lieu de remarquer que les idées de Beethoven sur l'harmonie, n'étaient nullement généralisées. (N. D. T.)

Digitized by Google

Cette quinte juste non préparée et cette résolution de la dissonance peuvent s'excuser par l'exemple suivant.

EXEMPLES.



La conservation d'une bonne position (de la main), la suite naturelle de la mélodie, et la néeessité d'éviter de mauvaises successions, sont des motifs suffisans pour ne pas préparer la fausse quinte, qui d'ailleurs peut être attaquée librement.

Quelquefois on accompagne la fausse quinte avec la tierce redoublée au lieu de la sixte, quoique cette dernière ne soit pas contraire à la régularité de la modulation; cela a lieu pour éviter qu'à la résolution de dissonnances précédentes, la sixte attaquée librement ne produise un effet désagréable, pour conserver la pureté de la mélodie, et éviter des fautes dans le style pur et correct.



(1) Ce second exemple n'est point admissible, écrit de cette manière; il faudrait qu'il le fut ainsi:



Digitized by Google



L'accord de seconde est composé de la seconde, de la quarte et de la sixte; il est indiqué par 2, ou 4, ou 4♮, 4♯, ou ♯4, ou $\frac{4}{2}$, ou $\frac{6}{4}$ (1). La sixte peut être majeure ou mineure; la quarte, augmentée ou juste; la seconde, majeure, mineure et augmentée. L'intervalle dissonnant se trouve toujours préparé; ou comme note de passage dans la basse, il est toujours résolu en descendant.

EXEMPLES



Lorsque la seconde majeure est accompagnée de la quarte juste et de la sixte majeure, la quarte peut monter, descendre, rester en pé-

(1) L'accord de seconde véritable ne se chiffre jamais que par 2 avec les signes qui en modifient la nature. Tous les signes présentés ici par Beethoven sont ceux de l'accord de triton, dans lequel la seconde entre aussi comme élément, mais n'a point le caractère significatif de la quarte. Au reste, il est remarquable que dans la manière de considérer l'usage des chiffres dans l'école d'Albrechtsberger, la simplicité et l'analogie manquent essentiellement.

(N. D. T.)

Digitized by Google

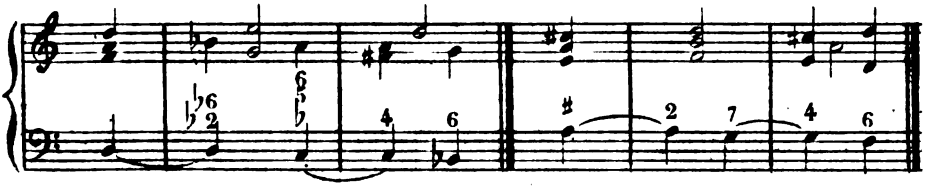
dale, ou faire un saut en descendant.

EXEMPLES.



Cet intervalle a la même liberté lorsqu'il est accompagné de la seconde majeure ou mineure et de la Sixte mineure.

EXEMPLES.



Digitized by Google



Lorsque la Quarte augmentée est accompagnée de la seconde majeure et de la sixte majeure elle peut rester immobile ou monter. Il en est de même lorsqu'elle est accompagnée de la seconde augmentée et de la sixte majeure: dans ce cas, elle peut même descendre accidentellement, mais il faut qu'elle rencontre immédiatement la quinte.

(1) Cette succession est mauvaise parcequ'elle oblige la septième à monter pour éviter de faire deux octaves cachées avec la basse: il faut que celle ci aille à la tonique, ou que l'accompagnement fasse l'accord parfait sur la dominante: il n'y a point de milieu entre ces deux parties, si l'on veut avoir l'harmonie tonale à la résolution. (N. D. T.)

Digitized by Google

EXEMPLES.



Quelquefois la Quarte augmentée fait un saut en descendant.

EXEMPLES.



Pour affaiblir ce qu'il y a de défectueux dans le saut de la Quarte augmentée, on double la Seconde.

EXEMPLE.



(1) Beethoven ou son éditeur ont oublié de placer ici le saut de la basse dont il fallait donner un exemple: j'ai cru devoir rétablir le passage tel qu'il l'indique dans le texte.

(N.D.T.)

Digitized by Google

On emploie sans préparation la Quarte augmentée avec la Sixte majeure, la Seconde mineure avec la Sixte mineure; avec la Seconde augmentée, la Quarte augmentée, et avec celle-ci, la Sixte majeure, et la Seconde majeure avec un double signe d'alteration ascendante (4 , ou 4𝄪)

EXEMPLES.



Dans l'exemple suivant, la Quarte doit également être employée avec un signe d'alteration.

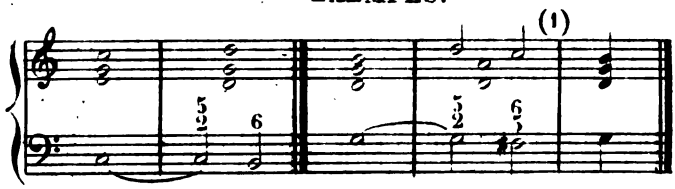
EXEMPLE.



L'accord de Seconde et Quinte se compose ainsi que l'indique son nom de la Seconde et de la Quinte. On double l'un de ces deux intervalles pour quatrième partie. Son indication est $\frac{5}{2}$. La Seconde est majeure, la Quinte juste, et la dissonnance repose, comme dans toutes les harmonies de Secondes liées, dans la basse.

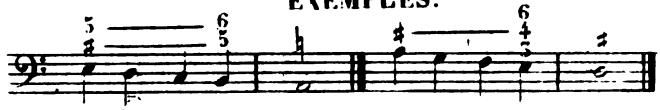
Digitized by Google

EXEMPLS.



Dans les successions irrégulières, où il y a des notes passage, on emploie quelquefois la quinte augmentée.

EXEMPLES.



L'accord de Seconde, Quarte et Quinte renferme les intervalles qu'indique son nom. Le premier est majeur, les deux autres doivent être justes. Cet accord est indiqué par les chiffres $\frac{5}{4}{}^{4}_{2}$.

EXEMPLES.



L'accord de Seconde et Tierce est composé de la Seconde mineure, de la Tierce majeure et de la Quinte juste; on l'indique par un 2 accompagné du signe d'abaissement et d'un 3.

EXEMPLES.



(1) Cet exemple est incorrect a cause des deux quintes par mouvement direct: on pourrait le corriger en mettant un point après le *re* et en faisant d'*ut* une noire.. (N. D. T.)

Digitized by Google

Cet accord se présente quelquefois dans les successions irrégulières comme un accord de Tierce et Quarte anticipé, accompagné de la Seconde majeure, ou de la Tierce mineure.

EXEMPLES.

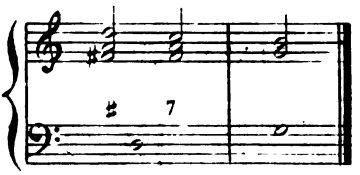


L'accord de Septième se présente sous différentes formes 1°. avec la Tierce et la Quinte; 2°. avec la Tierce et l'Octave; 3°. avec la Tierce doublée. Il est désigné par un 7, ou par un $\frac{7}{5}$. Il peut être formé par les Septièmes diminuée, mineure et majeure, les Quintes augmentée, juste et fausse, les Tierces majeure et mineure, et l'Octave juste. La Septième est une dissonance qu'on emploie avec ou sans préparation et qui descend pour se résoudre. Les Septièmes de passage peuvent aussi résulter d'un son soutenu, comme le prouvent les exemples suivans.



Digitized by Google

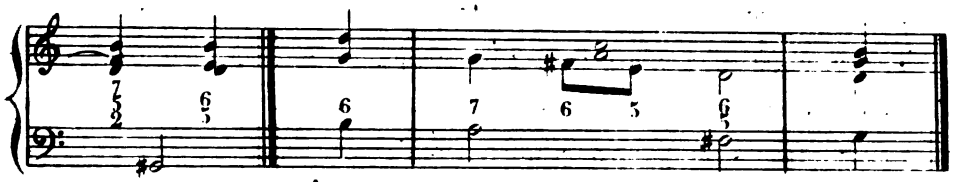
Si la Septième n'est pas attaquée en même temps que la note de basse, elle doit néanmoins se résoudre en descendant.



Dans les exemples suivants on trouve des redoublemens de la basse.

EXEMPLES.



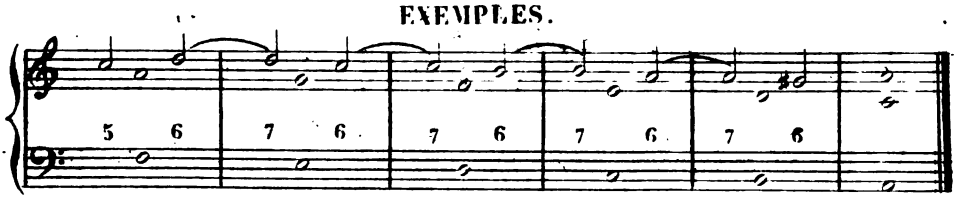


Accord de Septième avec Tierce majeure.

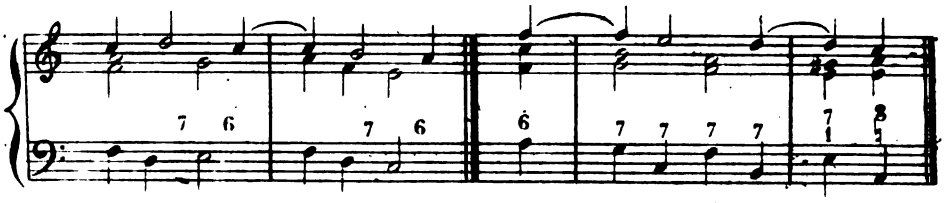


Les Septièmes de retards doivent être traitées avec beaucoup de soin.

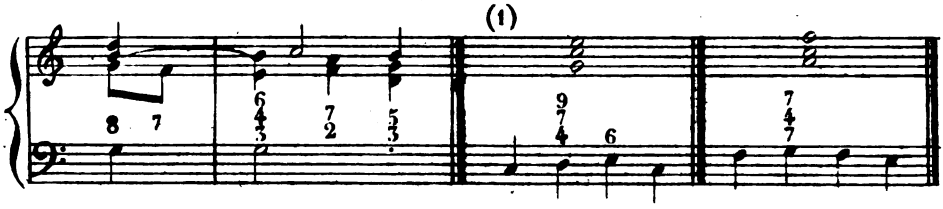
EXEMPLES.



Digitized by Google



Toutes les notes de passage qu'on trouve dans ces harmonies ne doivent pas être chiffrées.



Bonnes résolutions de Septièmes.



(1) La véritable manière de chiffrer de tels passages consiste à placer le chiffre de l'accord parfait sur la première note de la basse, et à tirer une barre sur les autres notes.

EXEMPLES.



Digitized by Google

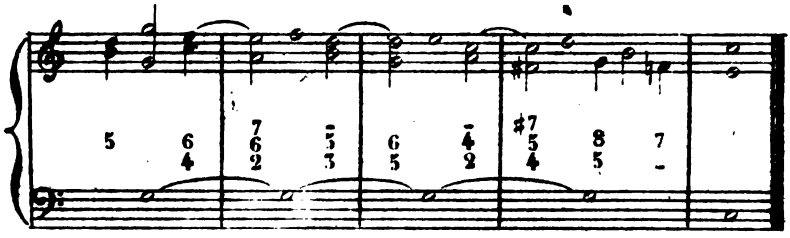
L'accord de Sixte et Septième est formé de la Septième, de la Sixte et de la Tierce, ou de la Septième, de la Sixte et de la Quarte. Dans le premier cas, il est marqué par $\frac{7}{6}\ \frac{-}{5}$; dans le second, la Quarte doit être placée au dessus de la note de basse et se résoudre sur la Tierce, en même temps que la Sixte sur la Quinte $\frac{7}{4}\ \frac{-}{3}$.

EXEMPLES.



La Seconde remplace quelquefois la Quarte.

EXEMPLE.



L'accord de Quarte et Septième est representé par $\frac{7}{4}$ et renferme, outre les deux intervalles nommés, la Quinte ou l'Octave. Il peut être composé des Septièmes majeure, mineure et diminuée, de l'Octave juste, des

Digitized by Google

Quintes augmentée, juste et fausse, et des Quartes diminuée, juste et augmentée. Cette dernière peut se résoudre en même temps que la Septième.

EXEMPLES.



La Quarte peut se résoudre avant la Septième, et *vice versa*.

EXEMPLES.



(1) Ces exemples sont irrégulièrement écrits en ce que les dissonances y sont toutes préparées par des notes de moindre valeur; défaut aussi désagréable sous le rapport de l'harmonie que sous celui du rhythme. (N. D. T.)

Digitized by Google



L'accord de Septième majeure se compose de la Septième majeure, de l'octave juste et de la Seconde majeure; on le désigne par $\frac{7}{2}$. On l'emploie comme harmonie de passage aussi bien que comme note de mélodie, et si on ajoute la Quinte, l'accord peut être accompagné à cinq parties.

EXEMPLES.



Digitized by Google



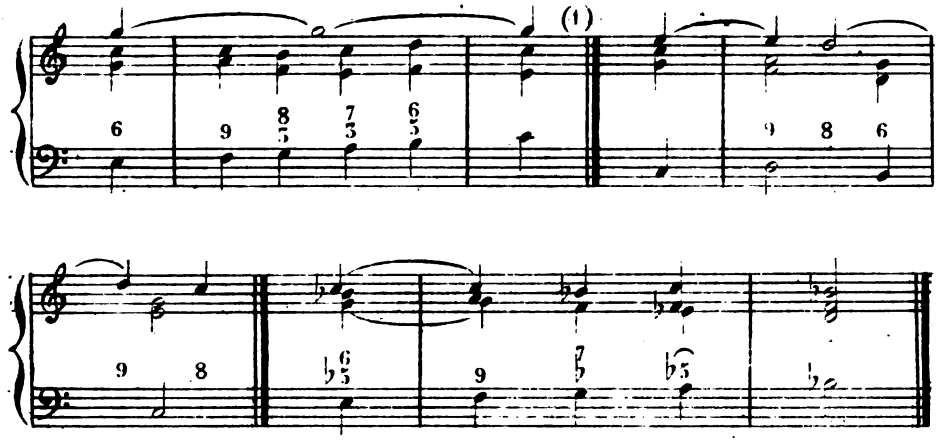
L'accord de Neuvième est composé de la Tierce, de la Quinte et de la Neuvième; on l'indique par 9 8, lorsque la Neuvième est resolue sur l'Octave de la basse; mais si elle est résolue sur un autre intervalle, le chiffre 9 seul est suffisant. Cet accord renferme les Neuvièmes majeure et mineure, les Quintes augmentée, juste et fausse, et les Tierces majeure et mineure; la Neuvième est une dissonance qui doit toujours être préparée, et qui descend d'un dégré à la résolution.



Digitized by Google

La Neuvième peut aussi ne pas avoir de résolution, ou cette résolution peut être retardée.

EXEMPLES.



A cause des successions fautives, la Neuvième ne peut jamais être préparée sur l'octave de la basse.



Octaves cachées.

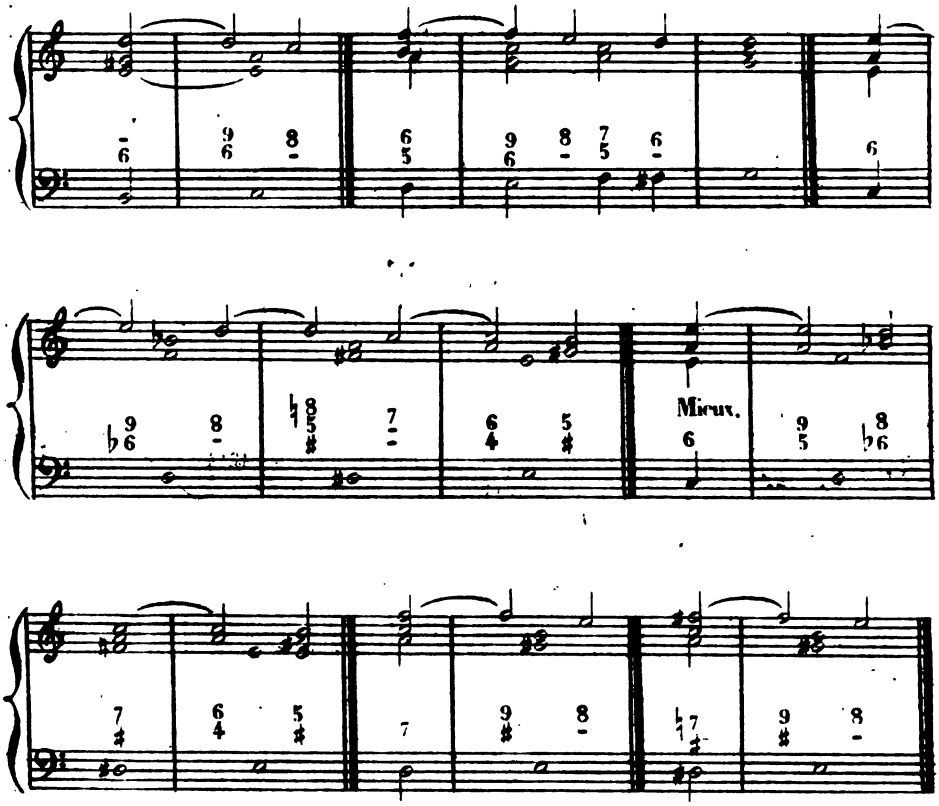
L'accord de Sixte et Neuvième renferme la Tierce, la Sixte et la Neuvième; on le désigne par $\frac{9}{6}$ avec les signes d'altération nécessaires, car les trois intervalles peuvent être majeurs ou mineurs.

(1) On aurait pu éviter l'incorrection des Quintes par mouvement direct qui se trouvent dans cet exemple en écrivant comme il suit. N.D.T.



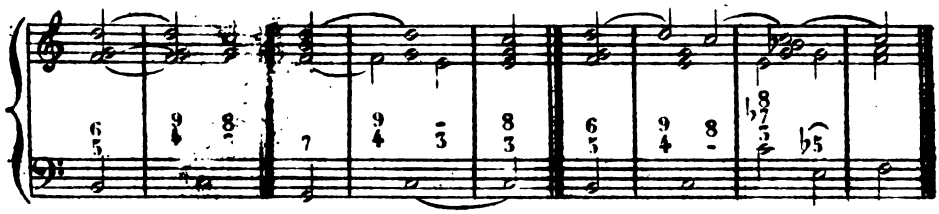
Digitized by Google

EXEMPLES.



L'accord de Quarte et Neuvième est composé de la Quarte de la Quinte et de la Neuvième; il est désigné par $\frac{9}{4}$. Si la résolution de ces deux dissonnances se fait sur la même note de basse, $\frac{8}{3}$ doivent être les chiffres suivans.

EXEMPLES.



Dans cet accord, la Neuvième peut être majeure ou mineure, la Quinte

Digitized by Google

augmentée, juste ou fausse; la Quarte doit toujours être juste.

EXEMPLES.



Si la Quinte est remplacée par la Sixte, qui peut être majeure ou mineure, il faut l'indiquer par les chiffres: exemple, $\frac{9}{6}{}_{4}$.

EXEMPLES.



L'accord de Septième et Neuvième renferme encore la Tierce outre ces deux intervalles. Il est designé par $\frac{9}{7}$ avec les signes d'altération nécessaires. Lorsque ces dissonnances sont résolues sur la même note de basse, elles doivent descendre sur l'octave et sur la Sixte.

Digitized by Google

EXEMPLES.



Les trois intervalles qui composent cet accord peuvent être majeurs ou mineurs.

EXEMPLES.



Si la Tierce est remplacée par la Quarte, il est nécessaire de l'indiquer par les chiffres.



(1) Les exemples 1 et 2 sont aussi défectueux sous le rapport de la théorie que sous celui du sentiment de l'oreille; il n'y a aucune succession harmonique qui puisse amener régulièrement le premier; quant au second il est évident que la dissonnance de l'accord de quinte et sixte n'y a point de résolution; l'accord parfait sur la première note pourrait seul convenir dans une telle succession. Les exemples 3 et 4 sont régulières. (N.D.T.)

Digitized by Google

L'accord de Quarte et Quinte est composé de l'octave, de la Quinte et de la Quarte. Lorsque la Quarte est résolue immédiatement, l'accord est désigné par les chiffres 4 3 ou $\frac{5}{4}\,\bar{3}$; dans le cas contraire, le chiffre 4 suffit. Les intervalles qui se présentent dans cet accord sont les Quintes juste et fausse, l'octave juste et la Quarte juste. Cette dernière à sa résolution.

EXEMPLES.



Dans le style élégant, on emploie quelquefois cet accord sans préparation en le faisant précéder d'un accord consonnant. La Quarte juste et non préparée est employée avec la Quinte.

Par exemple, (N.° 1) on peut attaquer la Quarte juste par saut.

Digitized by Google

N°. 1.



Dans l'exemple N°. 2. la Quarte augmentée ne peut être atta-quée que par dégrès.

EXEMPLE.

N°. 2.



On peut aussi comme dans l'exemple N° 3, et au moyen du silence d'un soupir dans la main droite, supprimer la Quarte augmentée comme sous-entendue.

N°. 3.



Digitized by Google

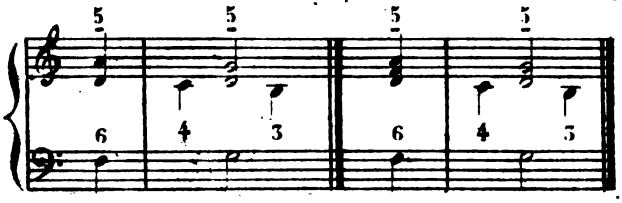
Dans le N.° 4, on peut avec la note précédente employer toutes les formes de l'accord de sixte, et sauter immédiatement sur l'accord de quarte et quinte juste.

EXEMPLE.

N.° 4.



Il faut cependant éviter dans ce cas les successions fautives de deux quintes justes.



CHAPITRE IV.

Lorsqu'avec des notes de basse longtemps soutenues se présentent différentes espèces de changements d'harmonie produites par des syncopes, on appelle cela un *point d'orgue*. L'harmonie est quelquefois complète abstraction faite de la basse; et pour bien comprendre ces changements d'harmonie et ces liaisons d'intervalles, on peut même supprimer cette basse. (1).

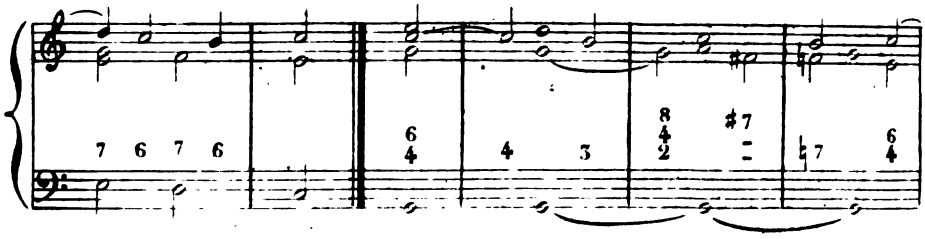
EXEMPLES.



Sans basse (de pédale)

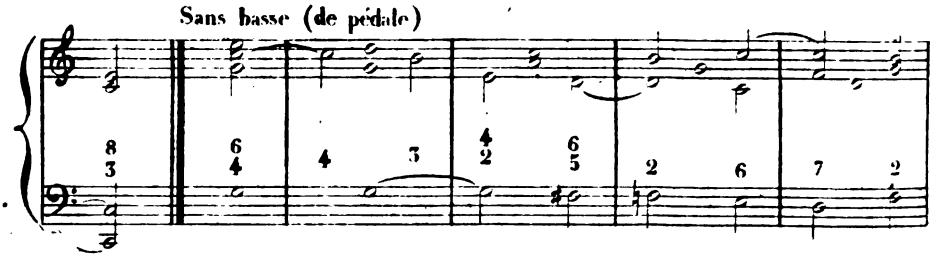
(1) C'est ici qu'on voit que Beethoven avait quelque notion de la véritable basse dans les pédales; mais ces notions étaient plutôt chez lui l'effet de l'instinct musical que le résultat de la doctrine. (N.D.T.)

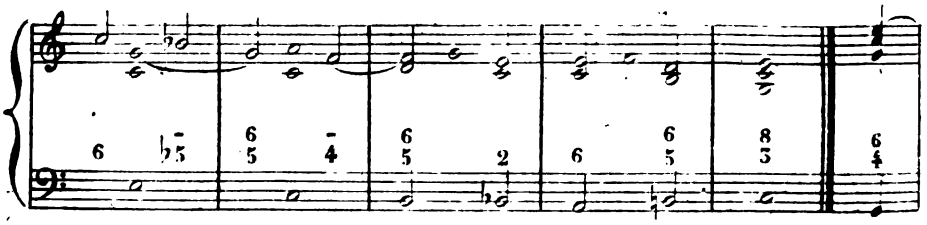
Digitized by Google

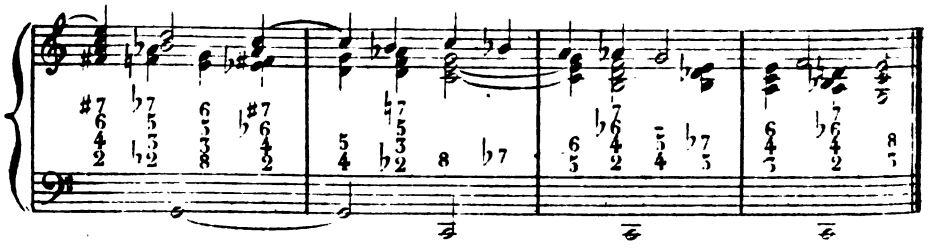




Sans basse (de pédale)



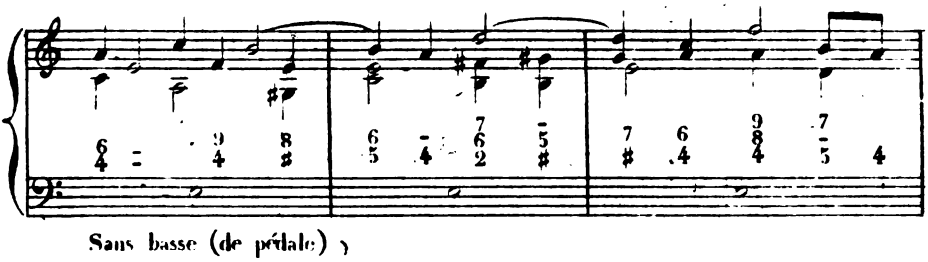




Digitized by Google



Lorsqu'il est difficile de chiffrer un point d'orgue (pédale) on se borne à écrire T. S. (*tasto solo*). L'organiste les exprime rarement avec la main; il se sert de préférence des touches du clavier de pédale.







Digitized by Google

L'exemple suivant, où sont marqués les chiffres donnent une idée exacte de l'arrangement de l'harmonie. Si on supprime la basse, en chiffrant la troisième partie, on voit que cette construction harmonique se compose d'accords usités.

EXEMPLE.

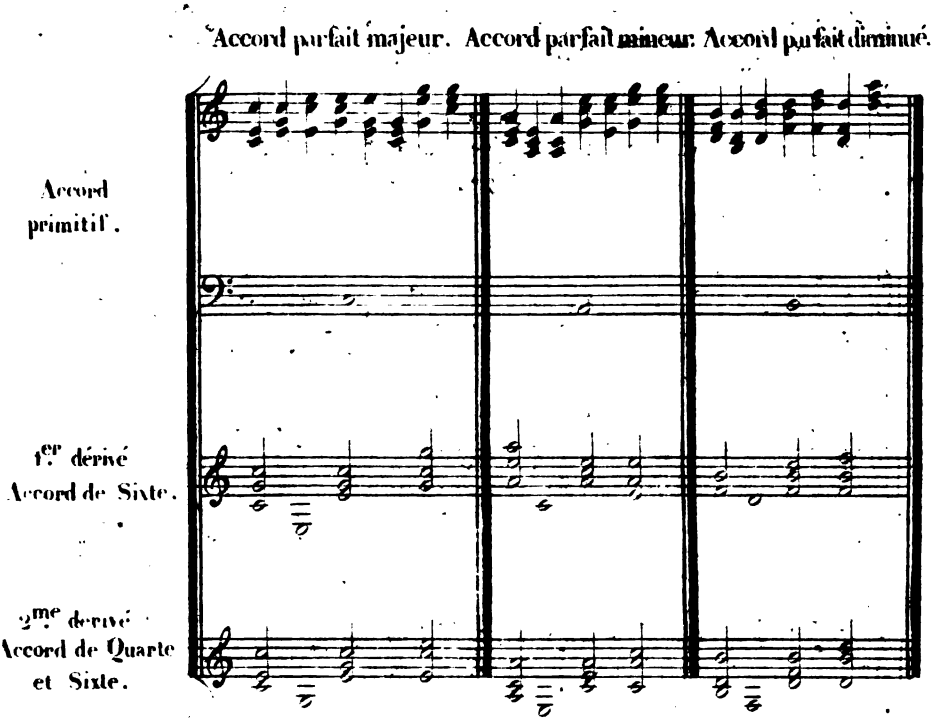


Digitized by Google

CHAPITRE V.

SYSTÈME COMPLET DES ACCORDS (1)

Tableau de l'accord fondamental consonnant.

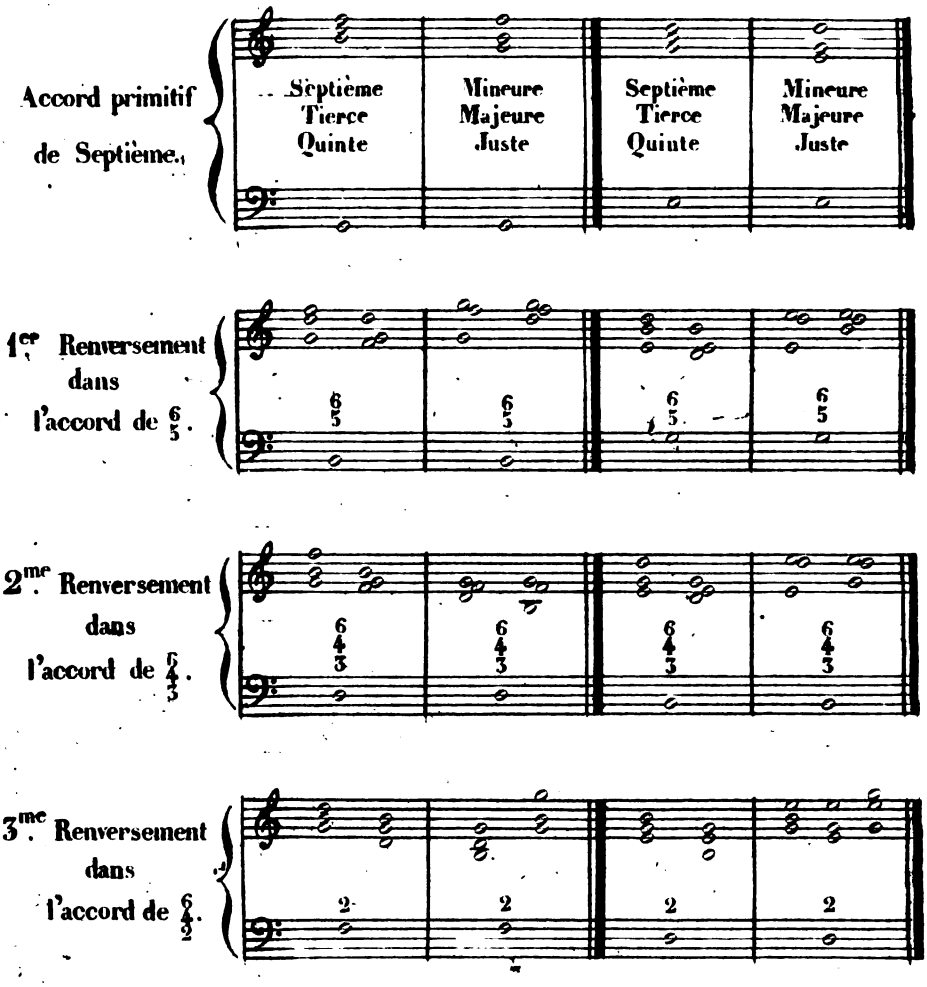


(1) Ce tableau d'accords aurait du précéder tout ce que Beethoven a dit sur la manière de chiffrer la basse; peut être aurait il en effet adopté cet ordre s'il eut eu le projet de rédiger ces notes en corps d'ouvrage théorique. Quoiqu'il en suit, on a lieu de s'étonner de la singulière distribution qu'Albrechtsberger lui faisait adopter dans ses études, et l'on conçoit le dégout que Beethoven a souvent manifesté pour une science enseignée de cette manière. (N.D.T.)

Digitized by Google

TABLEAU DE LA DEUXIÈME

C'est-à-dire, des accords de Septièn

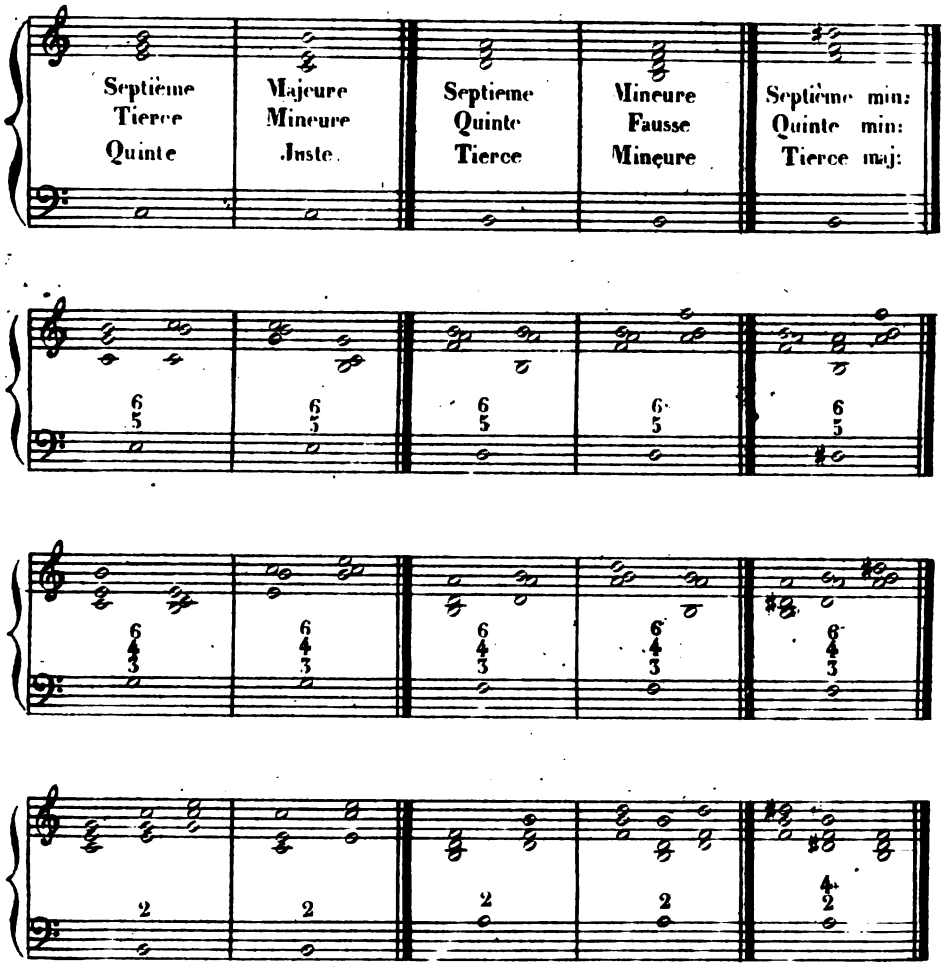


(1) Ce Tableau présente des accords dont l'aspect isolé a quelque chose de dur et r
ven a fait voir précédemment l'origine de plusieurs d'entre eux dans des successions retardées
précise, je ne dirai pas du véritable système de l'harmonie, mais d'un système quelconque, q

Digitized by Google

RE DES ACCORDS FONDAMENTAUX.

ntiels avec les trois renversements (1)



(1) ...apportable à l'oreille. Il est d'autant plus singulier de les voir ici sous cette forme, que Beetho... ...n idées prouve d'une manière évidente que ce grand artiste ne s'est jamais formé d'idée nette et régulier.

Digitized by Google

Les accords dissonants qu'on vient de voir, sont appelés consonnances naturelles, attendu que leur place est déterminée, qu'elles ne peuvent jamais prendre celle d'un autre intervalle, ni se prendre pour de simples retardements. Ces accords peuvent se placer sur tous les temps de la mesure, ne sont pas toujours préparés, et tout ordinairement résolus sur la note de basse qui les suit. Outre les accords dissonants cités, il en existe une multitude d'autres dans lesquels certaines notes prennent la place d'intervalles consonnants ou dissonants; d'où il résulte que l'accord suivant est suspendu. On appelle ces accords *retardemens*; ils peuvent être supprimés sans changer l'ordre de succession naturelle. On peut aussi les appeler *dissonances accidentelles* pour les distinguer des précédentes ou naturelles (essentielles). A cause de leur dureté, ces accords ne doivent tomber que sur le temps fort de la mesure et doivent être préparés, excepté dans quelques cas du style libre.

Tous les accords qui naissent de retardement peuvent se diviser en quatre classes: 1°. en accords à un seul retardement; 2°. en accords à deux retardements; 3°. en accords où se trouvent trois ou quatre retardements contre la basse; 4°. en accords où le retardement se trouve dans la basse. Ces dernières sont aussi *des anticipations* parceque l'harmonie qui appartient à la note de basse suivante se fait entendre par avance.

CHAPITRE VI.

Accords résultants d'un retardement introduit dans les accords consonnants.

Digitized by Google

Accord de Neuvième.



La résolution du dernier de ces exemples fait voir la différence qu'il y a entre l'accord de Seconde et celui de Neuvième, où la dissonance peut avoir un mouvement ascendant.

L'accord de Quarte et Quinte ou accord de Onzième resserré se désigne par 4 ou $\frac{5}{4}$.

EXEMPLE.



La Quinte retardée par la Sixte.



L'arc au dessus du 6 sert à distinguer cette Sixte (qui change de nature) de la Sixte de passage.

(1) La Neuvième faisant sa résolution en montant sur la tierce, telle qu'on la voit dans cet exemple, n'est admissible qu'autant qu'elle est accompagnée de la septième, parcequ'elle la qualité de note sensible de celle ci absorbe l'attention de l'oreille. (N.D.T.)

Digitized by Google

EXEMPLE.



L'octave de l'accord parfait est quelquefois retardée par la Septième majeure.

EXEMPLE.



Ici la différence est marquée entre la Septième majeure et la Septième réelle (de la dominante) dans la résolution se fait en descendant d'un degré.

EXEMPLE.



Accords à un seul retardement dans l'accord de Sixte.

Accord de Sixte et Neuvième.

EXEMPLE.



Digitized by Google

La Tierce retardée par la Quarte dans l'accord de Sixte produit un accord de Quarte et Sixte dissonant.

EXEMPLES.



Dans l'accord de Sixte, la Sixte est quelquefois retardée par la Septième.

EXEMPLE.



Ou par la Quarte.



Le même cas se représente dans la Neuvième (ou seconde) lorsqu'elle retarde la dixième ou tierce.

EXEMPLE.



Accords à un seul retardement dans l'accord de Quarte et Sixte.

Accord de Quarte Sixte et Neuvième.



La Sixte de l'accord de Quarte et Sixte peut être retardée par la Septième.

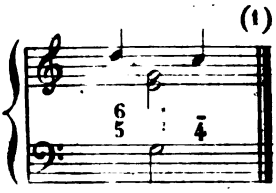
EXEMPLE.



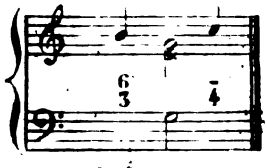
Digitized by Google

De même, la Quarte de l'accord de Quarte et Sixte par la Quinte.

EXEMPLE.

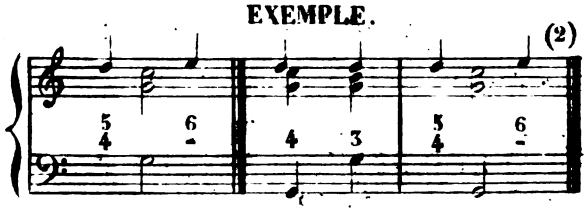


Ou par la Tierce.



Lorsque la Sixte dans l'accord de Quarte et Sixte est retardée par la Quinte, celle ci doit monter.

EXEMPLE.



Accords à un seul retardement introduit dans celui de Septième.

Accord de Sixte et Septième.

EXEMPLE.



La Tierce de l'accord de Septième peut être retardée par la Quarte.

EXEMPLE.



(1) Les exemples 1, 2, 3, 4, tels qu'ils sont ici présentés par Beethoven ne sont point des retardements mais des appogiatures harmoniques. (N. D. T.)

(2) Ces harmonies sont inadmissibles; j'ai déja fait remarquer que les dissonances ne peuvent monter que lorsqu'elles sont transformées en notes sensibles accidentelles. (N.D.T.)

Digitized by Google

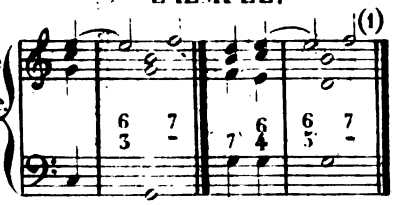
Accord de Septième et Neuvième.

EXEMPLE.



Quelquefois la Sixte retarde la Septième.

EXEMPLE.



(1)

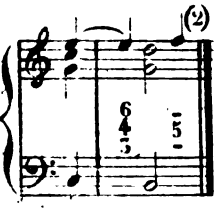
Accords à un seul retardement introduit dans les accords de Quinte et Sixte, Tierce et Quarte et Seconde. Par exemple la Sixte retardée par la Septième dans l'accord de Quinte et Sixte.



La Tierce par la Quarte.



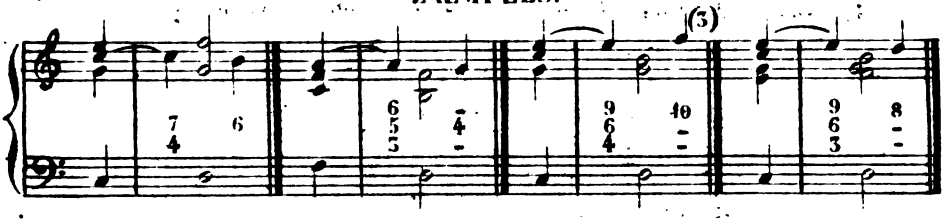
La Quinte par la Quarte.



(2)

Dans l'accord de Tierce Quarte et Sixte, la Sixte est retardée par la Septième, la Quarte par la Quinte, la Tierce par la Seconde, et a cinq parties, l'Octave par la Neuvième.

EXEMPLES.



(3)

(1) L'irrégularité de cette succession harmonique est admissible par l'oreille à cause du demi ton qui se trouve entre le *mi* et le *fa*; il y a affinité ascendante entre ces deux notes. (N.D.T.)

(2) Même observation que dans la note précédente; cependant le rapprochement du *re* et du *mi* à la distance de seconde rend l'harmonie plus dure (N.D.T)

(3) Ici l'éloignement de deux dissonantes est agréable à l'oreille (N.D.T)

Digitized by Google

On procède de même pour la Sixte dans l'accord de Seconde (Triton)



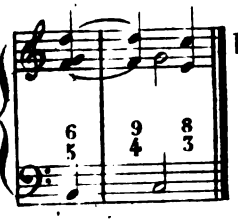
CHAPITRE VII.

Accords résultants du retardement de deux intervalles.

Accord parfait retardé à deux intervalles.

EXEMPLE.

Accord de Quarte et Neuvième.



Résolution retardée de la Quarte ou de la Neuvième.



Dans le style libre.



Quarte et Septième par retardement



Retardement par l'accord de Quarte et Sixte.



Digitized by Google

L'accord de sixte retardé par deux intervalles, c'est-à-dire par l'accord de Septième et Quarte et par celui de Neuvième et Septième ne s'emploie guère à trois parties.

EXEMPLE.



Quelquefois on y ajoute la tierce.



Dans les exemples suivants, on voit les retardemens de Quarte et Neuvième, de Quinte et Neuvième, de Quinte et Septième.

EXEMPLES.

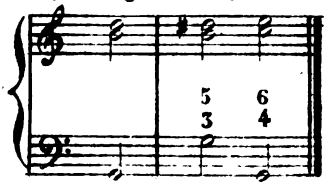


L'accord de Quarte et Sixte retardé par deux intervalles, c'est-à-dire par la Neuvième et la Septième, la Tierce et la Septième, la Quinte et la Septième.

EXEMPLES.



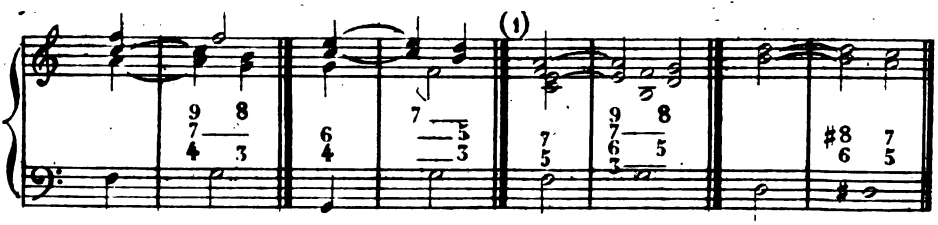
Dans le style élégant, on peut faire . .



Digitized by Google

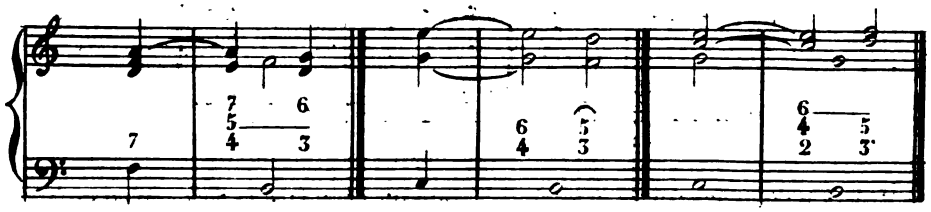
L'accord de septième retardé par deux intervalles, c'est-à-dire par la quarte et la neuvième, la quarte et la sixte, la sixte et la neuvième, la sixte et l'octave diminuée.

EXEMPLES.



Retardements de l'accord de quinte et sixte.

EXEMPLES.



Retardements de l'accord de tierce, quarte et sixte.

EXEMPLES.



(1) Il serait difficile d'amener cette succession harmonique sans blesser l'oreille, car, la septième avec quinte ne saurait être considérée que comme un retard de l'accord de quinte et sixte, qui est lui même le produit d'un retard et d'une substitution; or, tous ces retards ne sauraient avoir lieu conséquemment que sur le tems fort de la mesure, et l'accord trois fois dissonnant de la mesure suivante étant dans le meme cas, il faudrait prolonger cette succession de dissonnances au de là de toutes les bornes. (N. D. T.)

Digitized by Google

Retardements de l'accord deSeconde . (Triton .)



CHAPITRE VIII.

De l'accord parfait retardé par trois ou quatre intervalles.

Accord de Septième majeure $\frac{7}{4}, \frac{7}{4}, \frac{7}{4}, \frac{7}{2}$; cet accord s'appellerait peut être avec plus de justesse accord de Quarte et Neuvième.

EXEMPLE.



Dans l'accompagnement à quatre parties, on remplace la Seconde ou la Neuvi-ème par la quinte.

EXEMPLE.



Cette Quinte, ou la Sixte qui se résout en descendant, sont quelquefois prises pour cinquième partie.

EXEMPLES.



Quelquefois au lieu de supprimer la Sixte on supprime la Seconde.



Digitized by Google

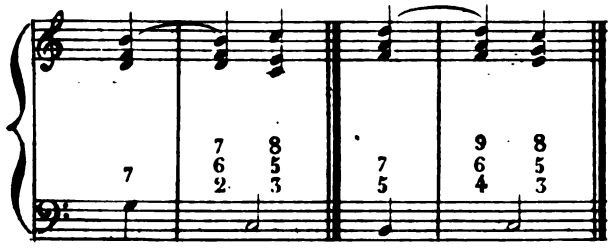
Dans un accompagnement à trois parties, et selon les circonstances, on fait monter la Septième, et la Quarte, et la Seconde.

EXEMPLES.



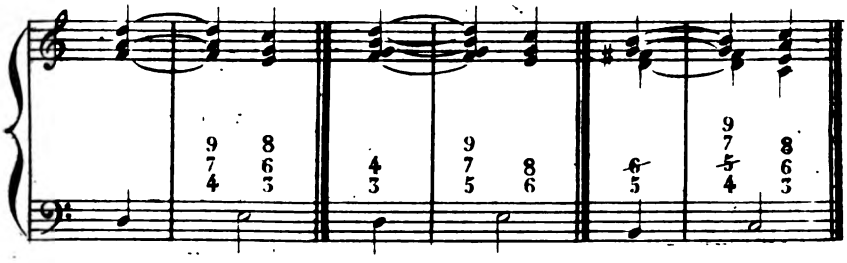
Accord parfait retardé par $\begin{matrix}4\\6\\4\end{matrix}$ ou $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$.

EXEMPLES.



Accord de Sixte retardé par trois ou quatre intervalles.

EXEMPLES.



(1) Dans tous ces exemples et dans les précédents, la qualité de la note sensible absorbe celle de la dissonnance et permet à celle-ci de monter. (N. D. T.)

Digitized by Google

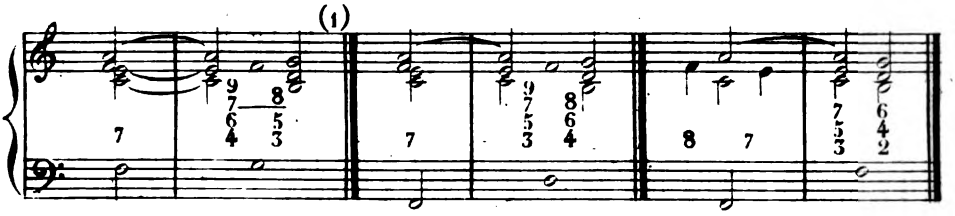
Retardements de l'accord de Quarte et Sixte .

EXEMPLES.



L'accord de Septième, Tierce , Quarte et Seconde retardé par trois intervalles .

EXEMPLES.



CHAPITRE IX

Les accords résultans des changemens de basse, sont connus sous la dénomination fausse *d'anticipations*.

Accord parfait anticipé; accords de Sixte et de Quarte et Sixte, où la dissonance accidentelle est toujours dans la basse .

EXEMPLES.



(1) Cet exemple est de la meme espèce que celui qui a donné lieu à la dernière note du chapitre précédent . N. D .T .

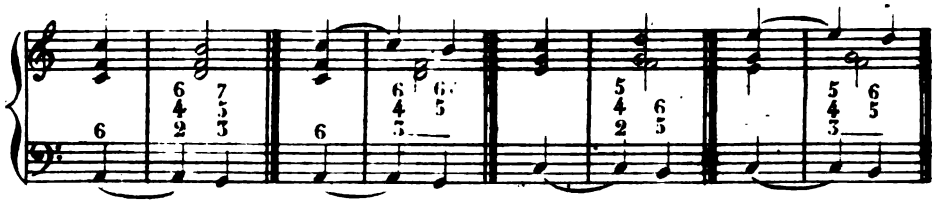
(2) Les successions harmoniques qui donnent lieu a des dissonnances de Septième résolues par la basse sont impraticables, parceque la septième est une dissonnance placée dans les parties supérieures; ce sont elles qui doivent faire la résolution . N. D. T.

Digitized by Google

L'harmonie des trois derniers exemples a reçu le nom d'accord de seconde et quinte.

Accord anticipé de Septième, Quinte et Sixte et Tierce et Quarte.

EXEMPLES.



On appelle aussi cet accord anticipé de Quinte et Sixte, accord de Seconde, Quarte et Quinte.

EXEMPLE.



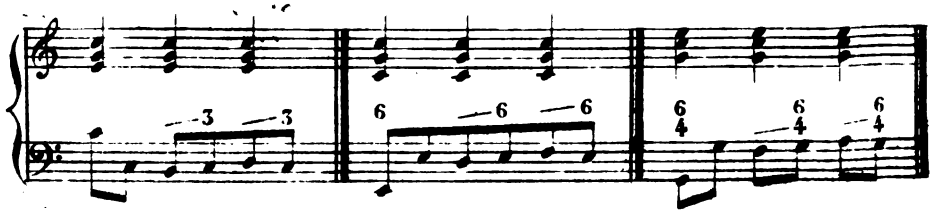
L'accord suivant s'appelle ordinairement accord de Seconde et Tierce, la meilleure manière de l'indiquer est par le trait oblique /.

EXEMPLE.



Dans tout ces accords anticipés, la basse devant marcher avait l'harmonie; les cas suivants font exception à cette règle, et les accords sont amenés au moyen de successions irrégulières et dans des mouvemens rapides.

EXEMPLES.



Digitized by Google



Il est des harmonistesqui considèrent l'accord parfait et l'accord de septième comme des accords fondamentaux de premiere classe, et les autres comme des accords de seconde classe.

(1) Il n'y a point là de véritable anticipation : les notes de la basse qui ne portent point dans l'harmonie sont des notes de passage. La manière simple de chiffrer ces basses consiste à marquer au commencement de la mesure l'accord parfait, ceut de sixte ou de quarte et sixte, et a tirer une barre sur tout le reste. (N. D. T.)

Digitized by Google

CHAPITRE X.

L'accord de neuvième résulte de l'addition d'une tierce a l'accord fondamental de septième.

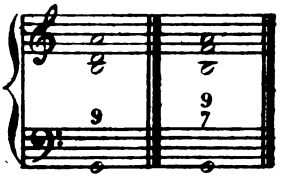
EXEMPLES.

(1)



Cependant on supprime ordinairement un intervalle. Si on supprime la septième, on a un accord ordinaire de neuvieme; si on supprime la quinte on a un accord de septième et neuvième.

EXEMPLE.



L'accord de onzième résulte de l'addition d'une Tierce et d'une Quinte a une harmonie de Septième. Dans cet état, il serait a six parties;

EXEMPLE.

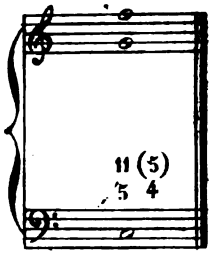


(1) Après avoir considéré comme on doit le faire, les accords de Neuvième, de Quarte et Quinte, et les autres accords dissonnants comme le produit de retardements, voici que Beethoven rentre dans les anciennes classifications de Reimann, et détruit ainsi tout ce qu'il a fait précédemment. Ni son maitre, ni lui, ni aucun des harmonistes Allemands et Italiens n'ont point connu le mécanisme de la substitution unie au retardement; cela peut se concevoir; mais ces accords de Onzième, de Treizième et leurs derivés sont des monstruosités dont il n'est plus permis de parler aujourd'hui. (N. D. T.)

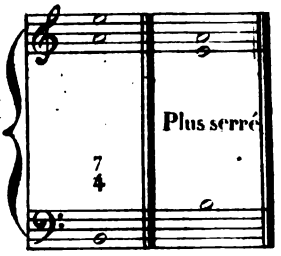
Digitized by Google

Mais si on supprime la Tierce, la Septième et la Neuvième, on a un accord de Onzième reserré appele accord de Quarte et Quinte .

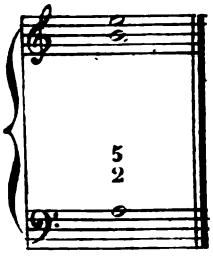
EXEMPLES.



Les dérivés sont l'accord de Quarte et Septième .



L accord de Seconde et Quinte.

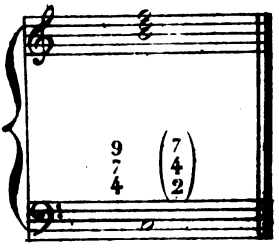


L'accord de Quarte et Neuvième résultant de la suppression de la Tierce et de la Septième .



Par la suppression de la Tierce et de la Quinte, on obtient un accord connu sous le nom de Septième majeure .

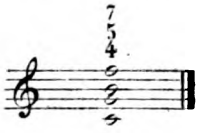
EXEMPLE.



Digitized by Google

Si on supprime la Tierce et la Neuvième, il en résulte un autre accord de Septième.

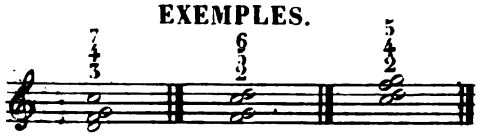
EXEMPLE.

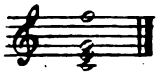


Lorsque cet accord se fait sur la dominante comme 

Il donne lieu aux renversements suivants, dont le troisième a reçu le nom d'accord de Seconde, Quarte et Quinte.

EXEMPLES.



L'accord produit par l'harmonie complète de onzième, dont on a retranché la Septième et la Neuvième  est rarement employé dans cet état; mais son premier dérivé donne un accord appelé accord de Sixte et Neuvième.

EXEMPLE.



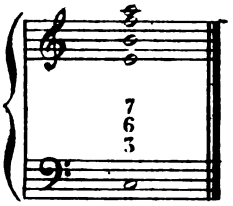
L'accord de treizième résulte de l'addition d'une Tierce, d'une Quinte et d'une Septième à l'accord fondamental de Septième.

EXEMPLES.



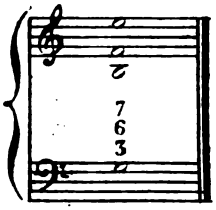
Digitized by Google

On ne l'emploie pas complet à sept parties, tel qu'il est ici, et l'on supprime plusieurs intervalles. Voici ses formes les plus usitées.



Cet accord, nommé de Sixte et Septième, ne se place que sur la dominante.

EXEMPLE.

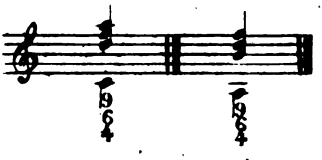


Accord de Quarte, Sixte et Septième.



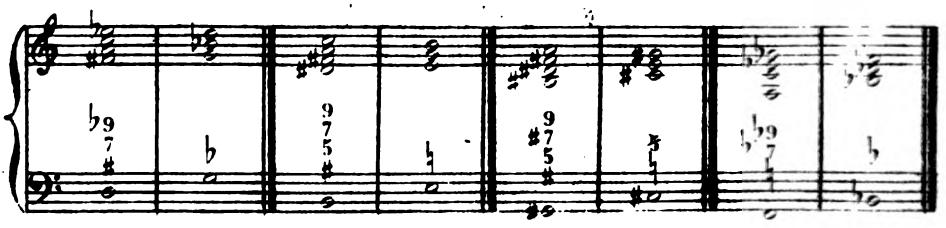
L'accord de Quarte Sixte et Neuvième est employé ordinairement sur le sixième dégré ou sur la tonique.

EXEMPLES.



L'accord de Septième et Neuvième est très utile dans les modulations enharmoniques.

EXEMPLES.



Digitized by Google

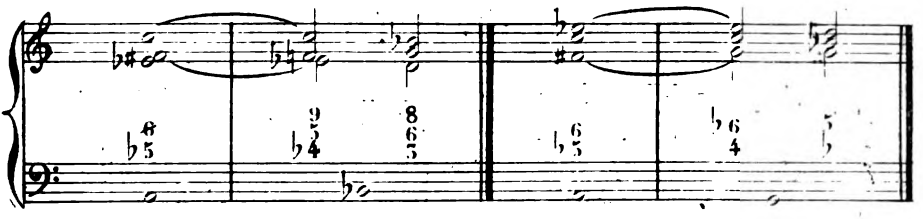


Les accords consonnants de résolution peuvent être supprimés dans une succession chromatique, pourvu qu'on dispose l'harmonie de manière à éviter les suites de quintes fautives .

EXEMPLES.



Digitized by Google



Fin de la 1re partie.

Digitized by Google

DEUXIÈME PARTIE.

THÉORIE DE LA COMPOSITION (1)

CHAPITRE. I.

Des éléments du Contrepoint.

Il y a comme on sait en musique deux espèces d'harmonies ; l'harmonie consonnante, ou agréable, et l'harmonie dissonante ou désagréable. Nous avons cinq intervalles de la première espèce, l'Unisson, la Tierce, la Quinte, la Sixte et l'Octave. Quelques unes de ces consonnances sont *parfaites*, tels que l'Unisson, la Quinte et l'Octave; les autres *imparfaites*, comme la Tierce et la Sixte, ainsi que la dixième qui est la répétition de la Tierce à l'Octave supérieure. Les consonnances parfaites ont reçu ce nom parcequ'elles ne peuvent être altérées par le ♯ ni par le ♭; les autres ont le nom d'*imparfaites* parcequ'on peut à volonté les abaisser ou les élever, c'est-a dire, les rendre majeures ou mineures.

Les autres intervalles, la Seconde, la Quarte, la Septième et la Neuvième, ainsi que leurs diverses espèces sont dissonants, et les intervalles consonnants cités ci dessus le deviennent également aussitôt qu'on altère leur conformation parfaite ou imparfaite en les augmentant ou en les diminuant.

(1) Dans cette seconde partie de ses études, Beethoven se montre bien supérieur à ce qu'il est dans la première, parcequ'il n'y a pas confondu deux choses distinctes comme dans celle-ci. Quelle que soit la manière dont on considère le Contrepoint, on ne saurait faire que les notions en soient complèxes; la simplicité est de son essence. De là vient qu'il y a bien moins de variété dans les traités de Contrepoint que dans ceux d'harmonie. Quelques boutades originales font reconnaître le caractère de Beethoven dans ces études de Contre-point.

(N. D. T)

Digitized by Google

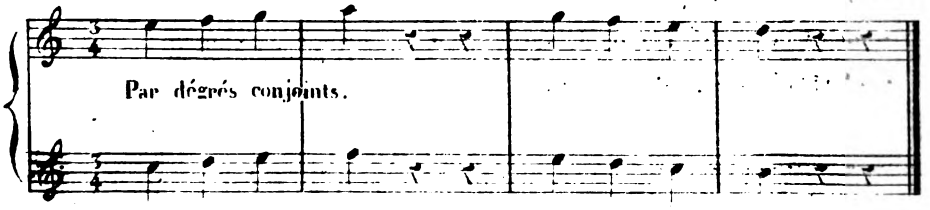
Les musiciens sont divisés au sujet de la Quarte juste; et comme elle tient le milieu entre les consonnances parfaites et imparfaites, les uns la rangent dans la première espèce, les autres dans la seconde. Les rigoristes et les partisans du style ancien la rangent parmi les dissonances. J'avoue que mon oreille n'est jamais blessée par elle lorsqu'elle s'enchaine convenablement avec d'autres intervalles. (1)

Ces élemens sont les seuls dont on se sert dans la composition. Tantôt par leur ordre naturel, tantôt par leur renversement, tantôt enfin par leur succession, lorsqu'on passe d'un intervalle à un autre.

La succession des intervalles se fait de trois manières, savoir, par le mouvement droit, par le mouvement contraire, et par le mouvement oblique.

Le mouvement droit a lieu lorsque deux, trois, quatre ou un plus grand nombre de parties montent, descendent ou sautent en même temps.

EXEMPLES.



(1) La Quarte étant le produit du renversement de la quinte; il n'y a pas de doute sur sa nature: elle est certainement une consonnance; mais cette consonnance n'a point la qualité du repos, c'est ce qui la rend faible. A l'égard de la forme dissonante sous laquelle elle se présente quelquefois; elle est le résultat de son choc avec une autre note en seconde, en sorte que ce n'est pas comme quarte qu'elle est dissonante, mais comme seconde. (N.D.T.)

Digitized by Google



Le mouvement contraire existe lorsqu'une partie monte pendant que l'autre descend, soit par dégrès conjoints, soit par sauts .

EXEMPLE.



Le mouvement oblique a lieu lorsqu'une partie monte ou descend par dégrès ou par sauts pendant que l'autre reste sur la même note .

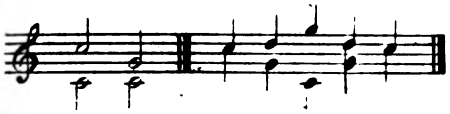
EXEMPLE.



Ces trois espèces de mouvement ont produit quatre règles fondamentales savoir.

1°. On passe d'une consonnance parfaite a une consonnance parfaite par le mouvement oblique ou par le mouvement contraire .

EXEMPLE.



2°. On passe d'une consonnance imparfaite a une consonnance parfaite par le mouvement contraire ou oblique.

EXEMPLE.



Digitized by Google

3°. On passe d'une consonnance parfaite à une consonnance imparfaite par les trois mouvements.

EXEMPLES.



4°. Pour passer d'une consonnance imparfaite a un autre consonnance imparfaite, on peut également prendre les trois mouvemens.

EXEMPLES.



Ces quatre règles fondamentales feront remarquer que les mouvemens contraire et oblique peuvent être employé dans toutes les successions, tandis que le mouvement droit ne trouve place que lorsqu'une consonnane imparfaite succède à une parfaite, ou une imparfaite a une imparfaite (1) la loi fondamentale de l'harmonie repose sur ces trois règles de mouvement

CHAPITRE II.

Que signifie le mot *Contreppint*.

Ce mot signifie *point contre point*, attendu que nos ancêtres écrivaient la musique avec des points au lieu de notes, principalement dans le plain-chant. Ainsi point contre point, note contre note, *punctum contra punctum, nota contra notam*.

(1) Il y a dans le texte allemand des fautes d'impression ou de rédaction qui otent tout sens raisonnable à ce passage. (N. D. T.)

Digitized by Google

CHAPITRE III.

Des cinq espèces du Contrepoint simple.

La première espèce, ou de note contre note est le genre de contre point le plus simple, soit que la composition soit formée de rondes, de blanches, de noires ou de croches. Cependant, la mesure de Chapelle nommée *alla brere* est la plus commode et la plus utile pour un commençant.

Dans la partie supérieure qu'on écrit au dessus d'une basse, chaque note peut être une consonnance parfaite ou imparfaite, excepté la première et la dernière qui doivent être toujours parfaites.

Il est bon dans ce genre de Contrepoint d'employer alternativement les trois mouvements, mais il est mieux et plus sur de préférer les mouvements contraire et oblique; car ces deux mouvements donnent lieu à beaucoup moins de fautes que le mouvement droit, lequel exige beaucoup de précautions dans son application, ainsi que le démontreront les exemples.

A l'égard de la conclusion, il faut remarquer que lorsque le plain-chant est à la basse, l'avant dernière note du Contrepoint doit être la Sixte majeure, et au contraire la Tierce mineure si le plain chant est à la partie supérieure; ensuite on termine sur l'octave ou sur l'unisson. Ces deux intervalles, ainsi que la Quinte, sont aussi employés pour la première mesure; mais jamais à la basse on ne place la Quinte, parceque cet intervalle ferait commencer dans un autre ton que celui du plain chant.

Dans la seconde espèce on employe deux blanches contre une, ou en général deux notes contre une. De ces deux notes, celle qui est au premier temps s'appelle *thesis*, et celle du temps en levant se nomme *arsis*. La note du temps fort (*thesis*) doit toujours être une consonnance; l'autre (*arsis*) peut être une dissonance lorsqu'elle marche par dégrés conjoints, et doit être une consonnance lorsqu'elle marche par sauts.

Digitized by Google

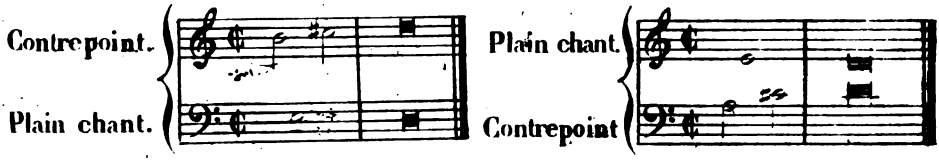
Ainsi dans cette espèce du Contrepoint simple, une dissonance ne peut être employé que pour la distance de deux notes qui sont à la tierce l'une de l'autre.

EXEMPLE.



Ce remplissage, ou la note *(in arsis)* peut être aussi une consonnance, comme le prouve l'exemple suivant d'une Cadence finale; ou lorsque le plain-chant est à la basse, la première note *(in thesis)* doit être une Quinte, la seconde *(in arsis)* doit être une Sixte majeure, laquelle se change en Tierce mineure, lorsque le plain chant est à la partie supérieure.

EXEMPLE.



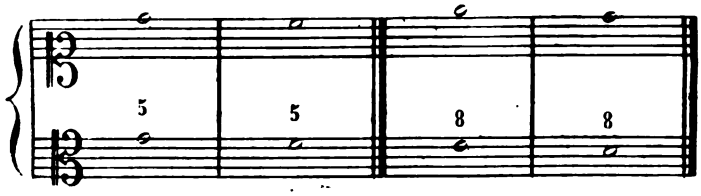
Relativement à la Cadence régulière, il est bon de préparer d'avance dans le cours du Contrepoint ces deux mesures finales. Pour rendre cette espèce plus facile, il est permis dans le Contre point de remplacer la première note par une demi pause, et lorsque les parties sont trop rapprochées, de faire des sauts de Sixtes et d'octave, ou de faire croiser les parties de telle sorte que la voix supérieure passe au dessous de l'inférieure, et celle ci au dessus de la supérieure. Il faut surtout éviter, dans les temps forts, deux quintes ou deux octaves qui n'auraient entre elles au temps faible qu'une tierce par saut.

EXEMPLES.



Digitized by Google

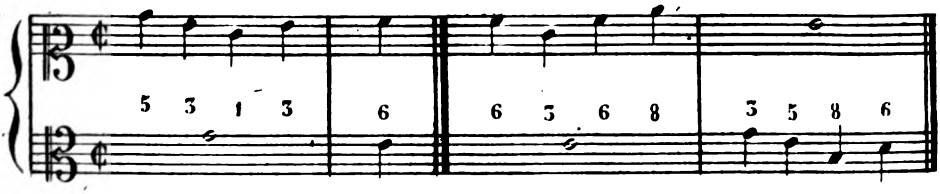
Car, la note intermédiaire est considérée comme si elle n'existait pas; c'est comme s'il y avait:



Cette règle est fondée sur ce que le temps faible intermédiaire a trop peu de valeur pour que l'oreille ne saisisse pas le rapport immédiat de ces deux quintes ou de ces deux octaves. Ce rapport s'affaiblit lorsque les quintes et les octaves sont séparées par des sauts de quarte, de quinte ou de sixte qui remplissent un plus grand intervalle.

Dans la troisième espèce, on emploie quatre notes contre une, et ceci peut s'opérer de différentes manières. Premièrement, lorsque les quatre notes sont consonnantes.

EXEMPLES,



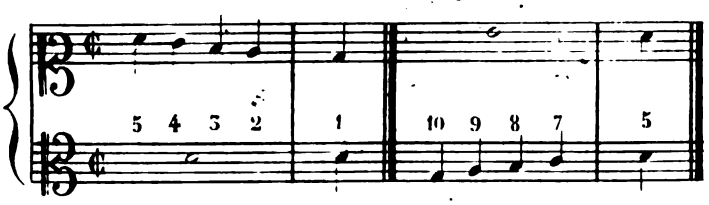
Lorsque cinq notes se suivent par dégrés conjoints, en montant ou en descendant, la première doit être une consonnance, la seconde une dissonance, et ainsi alternativement (1).

(1) Cette règle n'est pas exacte, car il peut arriver que les deux premières notes soient des consonnances, la troisième une quarte ou consonnance faible, et la dernière une tierce, comme on le voit dans l'exemple suivant: N.D.T.



Digitized by Google

EXEMPLES.



Troisièment, la deuxième et la quatrième note peuvent être des consonnances, et la troisième, une dissonnance.

EXEMPLE.



Quatrièment, lorsque le plain chant est à la basse, on peut sauter de la septième à la quinte, pourvu que cette septième soit précédée de l'octave.

EXEMPLE.



Si le plain chant est à la partie supérieure, on peut sauter de la quarte à la sixte; le premier de ces intervalles étant précédé de la tierce.

EXEMPLE.



Digitized by Google

On appelle cette Septième et cette Quarte des *notes changées*. Le saut de Tierce de la seconde note à la troisième devrait rigoureusement se faire de la première à la seconde qui serait alors une Sixte au lieu d'une Septième.

EXEMPLE.



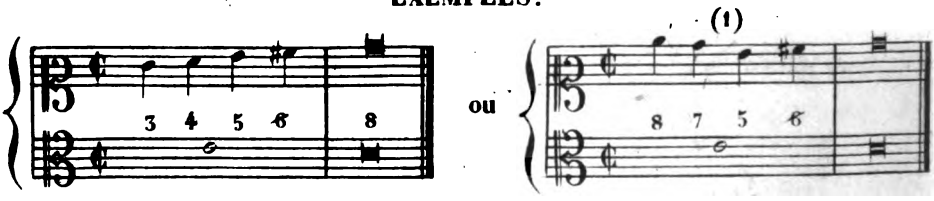
Ainsi dans cette espèce les quatre notes peuvent être consonnantes; ou la première et la troisième consonnante, la seconde et la quatrième dissonante, ou la première la deuxième et la quatrième consonnante et la troisième dissonante, ou enfin les trois premières consonnantes et la quatrième dissonante, comme dans l'exemple suivant.



Les mouvements se font d'après les règles précédentes. La première note du temps fort doit toujours être une consonnance.

Lorsque le plain chant est à la basse, il faut arranger l'avant dernière mesure de telle sorte que la note finale forme une Sixte (majeure) avant l'octave de la fin.

EXEMPLES.



(1) Cet exemple où la dissonance fait un saut de tierce avant d'arriver la note de résolution était appelée par les anciens Contrapuntistes *note changée*. Beethoven parle plus tard de cette licence d'harmonie; l'emploi qu'il en fait ici est anticipé. N. D. T.

Digitized by Google

Si le plain chant est à la partie supérieure, le contrepoint doit être disposé de manière que la dernière note soit une Tierce (mineure) qui se résout sur l'unisson ou sur l'octave pour terminer.

EXEMPLES.



La quatrième espèce se compose de deux notes contre une, la première placée au temps faible, la seconde au temps fort de la mesure suivante, et les deux notes étant réunies par une liaison ou syncope. Cette syncope peut être de deux espèces, c'est à dire une liaison de consonnances aux deux temps.

EXEMPLE.



Et une liaison composée d'une consonnance au temps faible et une dissonance au temps fort de la mesure suivante.

EXEMPLE.



Digitized by Google

Si l'on supprime la note liée, tous les intervalles se présentent dans leur contexture de consonnance.

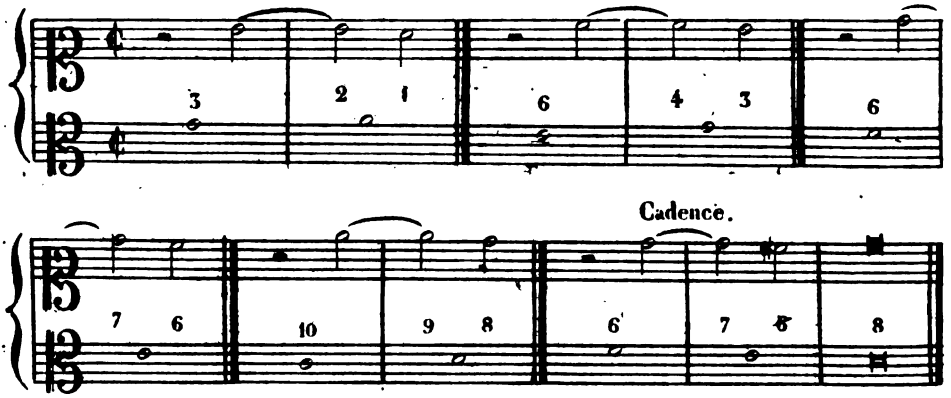
EXEMPLE.



De là suit que la dissonance doit toujours se résoudre par dégrés conjoints sur la dissonance suivante, tandis que les consonnances liées peuvent procéder par sauts.

Lorsque le plain chant est à la basse, la seconde doit se résoudre à l'unisson,(1) la quarte à la tierce, la septième à la sixte, la neuvième à l'octave, et l'avant dernière mesure se termine par une sixte retardée au moyen d'une septième.

EXEMPLES.



Si le plain chant est à la partie supérieure, la seconde doit se résoudre

(1) Ceci est une erreur grave; la seconde n'est jamais que le produit du retard de la tierce par la prolongation de la partie inférieure; toutes les fois que c'est la partie supérieure qui syncope, il faut qu'elle soit à la distance de neuvième et qu'elle se résolve sur l'octave parceque la résolution sur l'unison n'est pas sentie (N. D. T.)

Digitized by Google

à la tièrce, la quarte à la quinte,[1] la septième à l'octave, la neuvième à la dixième. Dans l'avant dernière mesure, la seconde liée descend à la tièrce.

EXEMPLES.



Il est même à remarquer que lorsque par quelque circonstance la liaison ne peut avoir lieu, on remplit la mesure par deux notes frappées et non liées. Les successions suivantes sont defendues.

EXEMPLES.

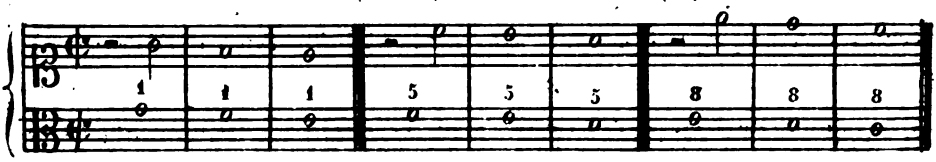


(1) Autre erreur de Beethoven; la quarte produite par une prolongation ne peut retarder que la tierce, et doit être à la partie supérieure. N. D. T.

Digitized by Google

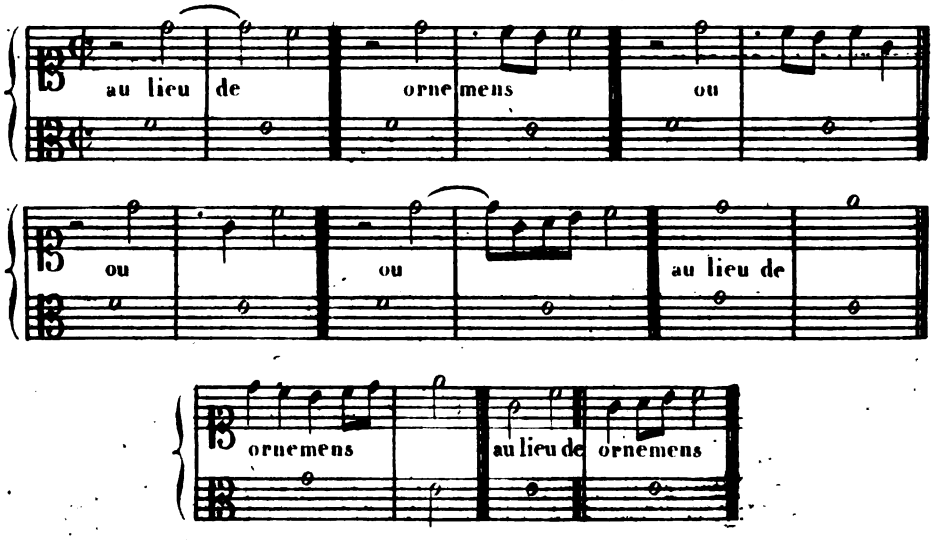
Car si on supprime les notes liées, elles deviennent des unissons, des quintes et des octaves.

EXEMPLES.



La cinquième espèce est appellée *Contrepoint fleuri*, parceque outre les quatre espèces précédentes, on y introduit d'autres combinaisons et divers agrémens.

EXEMPLES.



Les deux premières notes de la mesure peuvent être des noires et le second temps peut être formé par une blanche, et Vice Versâ.

EXEMPLES.



Digitized by Google

En un mot, par la suppression de cette règle inviolable du style sévère que tous les intervalles doivent être des consonnances parfaites et imparfaites et jamais des des dissonances, cette cinquiéme espèce est déjà une sorte de composition plus libre, dans laquelle on peut introduire différentes variétés, et une mélodie plus agréable. Le style lié et l'introduction du point est surtout d'un excellent effet dans ce genre, et doit être recommandé.

La cadence de l'avant dernière et de la dernière mesure appartient souvent à la quatrième espèce.

EXEMPLES.



CHAPITRE IV.

Suite d'Exemples avec des remarques sur les cinq espèces du Contrepoint simple à Deux voix

Premiere espèce. Note Contre note.

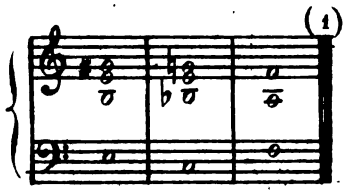


Digitized by Google

Dans le premier N. B. par un passage de la tièrce à l'octave on fait une cadence à la tonique laquelle est déffendue au milieu d'un contrepoint et ne peut avoir lieu qu'à la fin. Dans le second N. B. se trouvent des quintes cachées par mouvement direct, et dans le troisième on fait un mouvement final sur la tonique (Le quatrième dégré), ce qui est contre la règle. Il faut aussi se garder de faire succéder deux tièrces majeures; par exemple *Mi Fa* et *Sol♯ La*, car il en résulte une fausse relation de tons, attendu que la première tièrce appartient au ton de *Mi* la seconde au ton de *Fa*; de là le proverbe latin *Mi contra Fa est diabolus in musica.* En général, cette succession, ainsi que le triton et la sixte majeure sont difficiles à chanter, et pour cette raison, sont deffendus dans le cours d'un contrepoint.

Dans la composition à deux, ces intervalles produisent une certaine dureté qu'on ne saurait éviter. Cependant, dans l'harmonie complette, le passage de *Mi* à *Fa* offre moins de rudesse.

EXEMPLES.

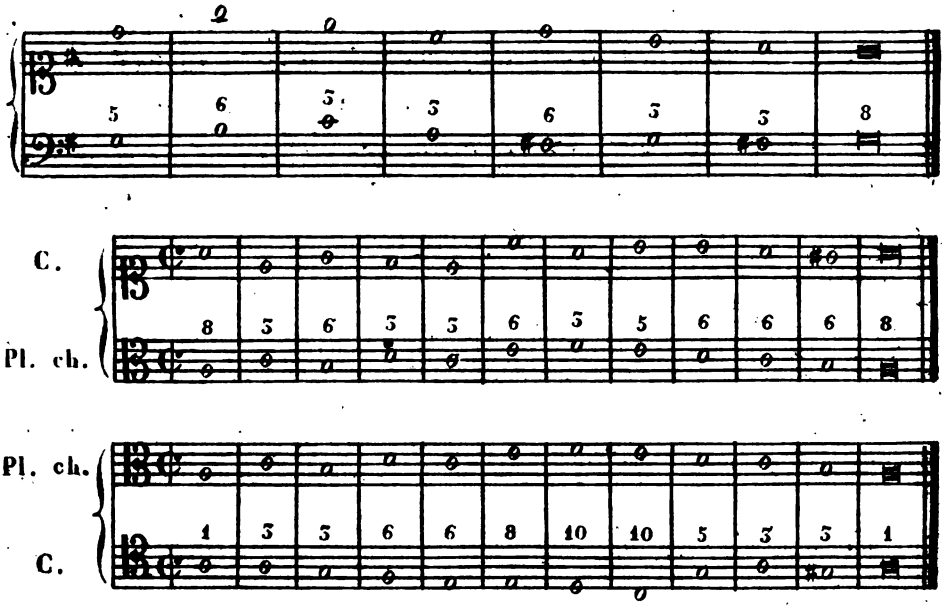


Plusieurs tièrces de suite produisent aussi un effet désagréable; il en est de même pour les sixtes, les septièmes diminuées ou augmentées; et les sauts qui dépassent les bornes de l'octave.



(1) Cet exemple, n'ayant aucun rapport avec le style du contrepoint, n'aurait pas du trouver de place ici. N. D. T.

Digitized by Google



La note sensible ne doit jamais être doublée, d'une part, parcequ'il y a quelque chose d'aigu dans la nature de cette note; de l'autre, parceque la note sensible étant appellée à monter produirait des successions d'octaves en mouvement direct. Cette note peut se grouper dans différentes formes d'harmonie et servir de passage à différents tons.

EXEMPLES.



(1) L'observation qui a été faite dans la note précédente est applicable à ces exemples.

Digitized by Google



Deuxieme espèce du contrepoint simple à deux parties.



Le saut de neuvième dans les trois notes marquées N. B. est difficile à saisir; il vaut mieux l'éviter.



Lorsque dans le cours d'un contrepoint les consonnances imparfaites, les tierces, les sixtes, et les dixièmes sont au temps fort de la mesure on peut placer plusieurs quintes ou octaves au temps faible.

Digitized by Google



On croit en général que le saut de quintes marqué par le N.B. suivant rend moins désagréables les deux octaves qui se succèdent au temps fort; je ne suis point de cet avis.



L'unisson du second N.B. est bon parcequ'il tombe sur le temps faible, mais il est deffendu au temps fort parcequ'il manque d'harmonie et ressemble à une terminaison. La dernière cadence est faite dans le mode phrygien, c'est-a-dire *Ut, Ré* au lieu de *Ré* ♯ parceque le ton primitif est celui de *Fa*.



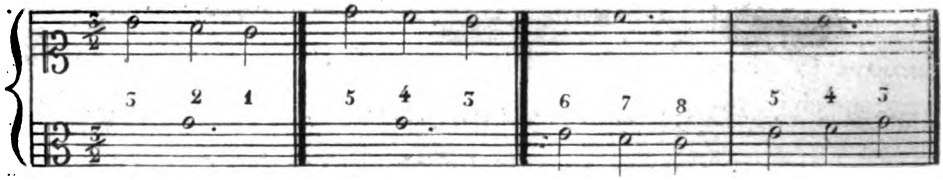
Digitized by Google



Au N. B. la première partie est croisée par la seconde, mais comme on compte toujours les intervalles à partir de la basse, il faudrait chiffrer la sixte quoique cet intervalle ait l'aspect d'une tierce. Dans l'avant dernière mesure, la tierce est préparée par une sixte; c'est une licence nécessaire, car la quinte aurait produit une sensation de triton (*Mi contra Fa*).

Dans les mesures ternaires, lorsque les trois notes marchent par dégrés conjoints, celle du milieu peut être une dissonnance; si elle fait un saut, il faut qu'elle soit conforme à la règle.

EXEMPLES.



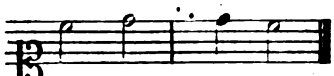


Dans le style sévère, auquel appartient la musique d'église écrite pour les voix, et qui ne renferme conséquemment que des accords consonnants, attendu que l'intonnation de leurs intervalles est plus facile que celle des intervalles augmentés ou diminués, dans ce style, dis-je, il est aussi deffendu de répéter plusieurs fois les

Digitized by Google

mêmes notes: cependant cette règle a deux exceptions: la première, lorsque la syncope est interrompue.

EXEMPLE.



(Dans la cinquième espèce)

La seconde, lorsque les paroles sont articulées sous toutes les notes.

EXEMPLE.

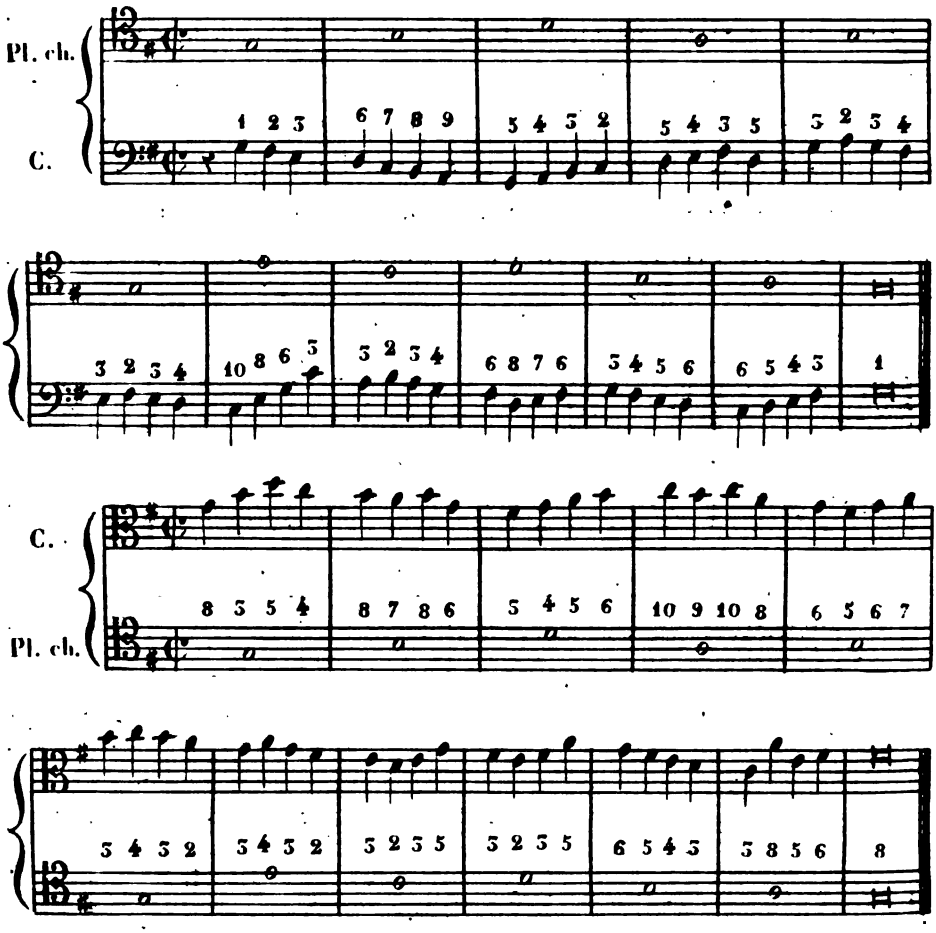


Dans le style libre, où les dissonances sont permises aux temps faibles, on peut placer deux notes contre une de deux manières différentes 1°. la première note est consonnante, la seconde dissonante; et cette succession se nomme régulière; 2°. la première, au contraire, est dissonante, la seconde consonnante, et la succession est irrégulière. Cependant ces dissonances ne doivent pas être confondues avec les dissonances accidentelles ou essentielles. Celles ci doivent être préparées par l'harmonie précédente et résolues dans la suivante; l'accord où se trouve la dissonance et celui de la résolution peuvent se prolonger sur plusieurs temps de la mesure: l'harmonie qui prépare l'accord dissonant doit être consonnante. L'harmonie qui a servi à la préparation de l'accord dissonant, peut avoir une durée semblable à lui ou une différente; mais cette harmonie ne peut jamais être moins longue que l'accord dissonant. Les dissonances accidentelles sont également soumises à la préparation, mais elles se résolvent dans la même harmonie. De là trois sortes de dissonances: 1°. Les dissonances régulières et irrégulières;

Digitized by Google

2º Les dissonances essentielles: 3º Les dissonances accidentelles. De là résultent encore les accords dissonans avec une ou plusieurs dissonances.

Troisieme espèce du contrepoint simple à deux parties.



Dans le N.B. le saut de sixte majeure doit être fait de préférence dans les deux premières notes. On doit se garder de la monotonie, c'est-a dire de répéter les mêmes formes dans les mesures qui se suivent, comme dans l'exemple suivant.

Digitized by Google

EXEMPLES.



Le saut de sixte majeure en descendant est rarement bon. Après trois ou quatre notes montantes ou descendantes (par saut) la suivante doit toujours marcher par dégrés conjoints et ne jamais sauter. La quarte placée entre deux consonnances doit toujours avoir un mouvement ascendant ou descendant par mouvement conjoint, et ne jamais revenir sur la note qui l'a précedée, afin d'éviter le sentiment de l'accord de quarte et sixte.

EXEMPLES.



Dans ce N. B. le saut de la quarte à la sixte est une licence permise parceque les quatre notes sont en accord, et conséquemment faciles à chanter.

Digitized by Google



Dans cette cadence on saute de la septième à la quinte; ce changement de note a reçu le nom de son inventeur, le maître de chapelle JEAN FUX, qui écrivit le premier ouvrage théorique sur la science (du contrepoint) intitulé *Gradus ad Parnassum;* ouvrage célèbre que son auguste mécène, l'empereur Charles VI, fit livrer à l'impression.

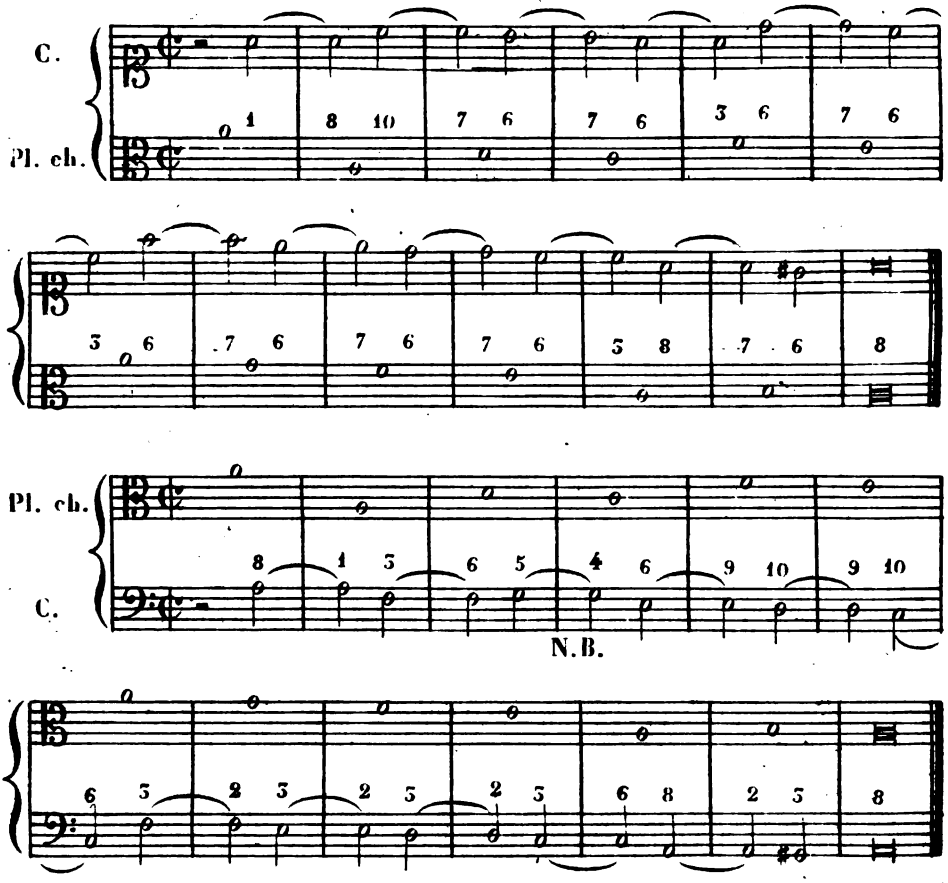
(1) Voici plusieurs erreurs accumulées qui ne donnent pas une haute idée de l'érudition musicale de Beethoven. D'abord le changement de note dont il s'agit se rencontre dans les compositions des maitres italiens du seizieme siècle, d'ou il suit que Fux n'en est point *l'inventeur,* pour me servir de l'expression employée dans le texte; en second lieu il est complettement faux que le premier ouvrage théorique sur la science du contrepoint ait été le *Gradus ad Parnassum* de Fux. Ce livre n'a paru qu'en 1725; longtemps auparavant on avait eu les institutions harmoniques de Zarlino, *El Melopeo* de Cerone, *La Prattica di Musica,* de Zacconi, la Méthode de composition à quatre parties de Bontempi, *El Porque de la Musica,* de Llorente, le Musicien pratique de J. M. Bononcini, et beaucoup d'autres.

N. D. T.

Digitized by Google

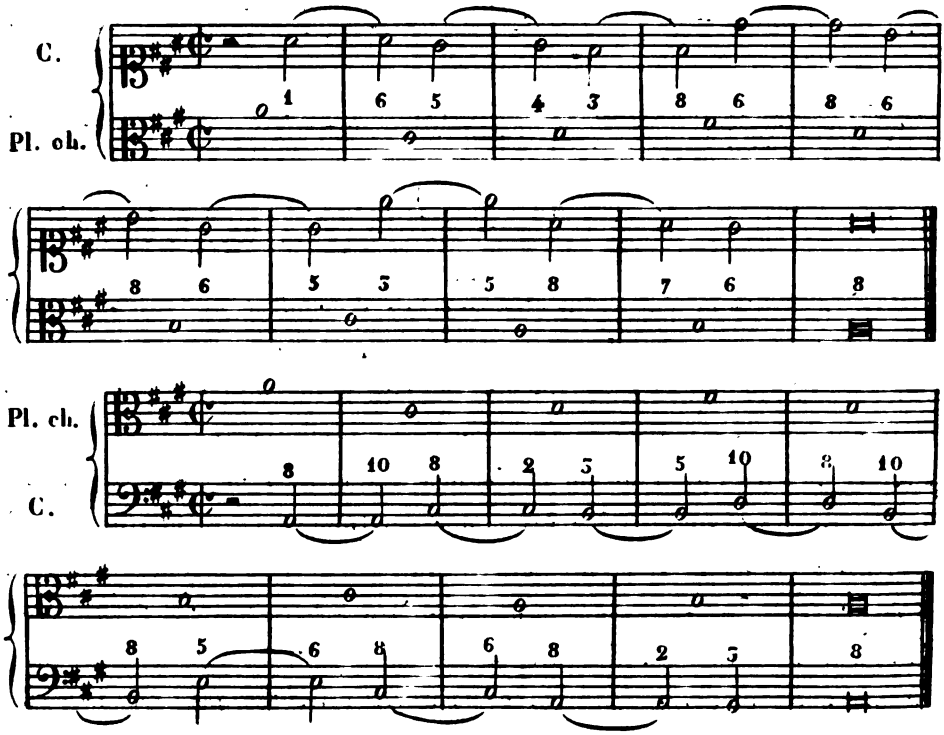
Quatrième espece du contrepoint simple à deux parties.

Le temps fort étant toujours lié avec le temps faible de la mesure précédente, et la note qui en résulte pouvant être une dissonance, il faut remarquer, à l'égard de sa résolution, qu'une note liée n'étant autre chose que le retardement de la note suivante qui n'est attaquée qu'à la résolution, les dissonances doivent être résolues dans les consonnances suivantes en descendant par mouvements conjoints. Afin de faciliter la liaison dans le cours du contrepoint, il est souvent nécessaire de commencer par un silence d'une demi pause.



Digitized by Google

Le N.B. présente une licence: la quarte saute à la sixte afin d'éviter une succession de quintes dans le temps faible. Cette succession aurait pu être de même évitée en rompant la liaison par des notes descendantes.



Cinquième espèce du contrepoint simple à deux voix.



Digitized by Google



Déjà à l'époque où les règles sévères du contrepoint étaient en vigueur, les ornemens admis dans cette espèce se rapprochaient beaucoup des fioritures et des formes variées qu'on emploie de nos jours. *Tempora mutantur.* Quel sera après un siècle le jugement qu'on portera sur les ouvrages de nos compositeurs les plus admirés? tandis que tout est soumis à l'influence des temps et malheureusement de la mode, le vrai et le bon restent seuls ce qu'ils sont, et jamais on ne portera sur eux une main audacieuse. Faites donc ce qui est bien; marchez avec courage vers un but qu'on n'atteint jamais parfaitement; perfectionnez jusqu'à votre dernier soupir les dons que la bonté divine vous a départis, et ne cessez jamais d'apprendre, car la vie est courte et la science éternelle.

Ici la premiere espèce ne saurait être employée; la seconde et la troisieme ne peuvent se prolonger au dela de deux mesures. Deux croches ne doivent se faire que sur le temps faible; et une blanche est mieux placée au commencement qu'au milieu; elle doit être en général liée avec la mesure précédente.

EXEMPLES.



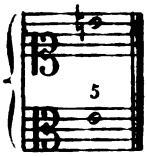
Digitized by Google

La fausse quint est deffendue; je ferais volontiers une exception pour le cas ou elle est conforme au ton, par exemple *Mi Si♭* dans le ton de *Fa.*

EXEMPLE.



Cas dans lequel elle me semble à moi plus agréable que la quinte juste.



Plusieurs de ces règles semblent plutôt tendre vers la pédanterie scholastique qu'elles ne le font en effet. A l'époque où la science était encore dans son enfance, toute la musique avait les voix pour objet, et ces voix n'étaient pas soutenues par l'orchestre. Le compositeur ne pouvait montrer ses connaissances que par l'art qu'il mettait dans la construction harmonique, étant contraint à renoncer aux formes mélodiques, à cause de la gravité du sujet (la musique d'église).

Outre cela l'immensité des temples de l'Italie, où cette musique était exécutée, ne permettait pas d'employer des modulations rapides et multipliées qui auraient rendu les compositions inintelligibles. Ce n'était donc que d'après des considérations raisonables que les anciens maîtres dans leurs mélodies chorales si majestueuses se bornaient aux successions les plus pures, aux accords les plus simples, qu'ils développaient avec lenteur dans des masses imposantes, de telle sorte que l'un ne se confondit jamais avec l'autre. C'est par la même raison qu'ils écartaient tout intervalle difficile ou peu naturel, afin de laisser le chanteur toujours parfaitement maitre de son intonation. Si ces principes ont été nécessaires et en rapport avec les besoins de ces époques reculées, pourra-t-on blamer nos descendans si, sans perdre de vue les principes fondamantaux, et pour ouvrir une nouvelle route à l'imagination et au génie dont les droits sont imprescriptibles, ils usent des ressources fécondes que leur offre si abondamment le perfectionnement

Digitized by Google

rapide et technique de l'art. La nature ne s'arrête point dans sa marche; unie avec elle, la science s'avance incessamment.



CHAPITRE V.

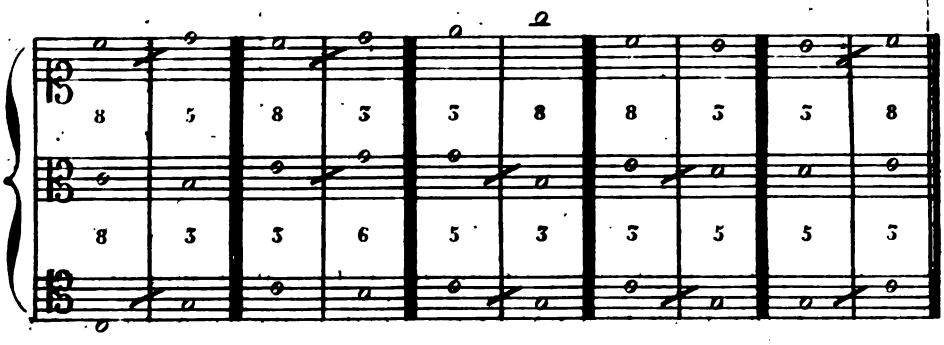
De la premiere espèce du contrepoint simple à trois parties.

Dans cette espèce chaque note doit porter un accord parfait ou de sixte, par exemple $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}=\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}6\\3\\1\end{smallmatrix}=\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$, ou avec le redoublement d'un intervalle, à l'exception de la note sensible. Il peut se trouver

Digitized by Google

des octaves ou des quintes cachées entre deux parties lors même que la troisieme voix marche par mouvement contraire ou lorsque la basse fait un saut de quarte.

EXEMPLES.



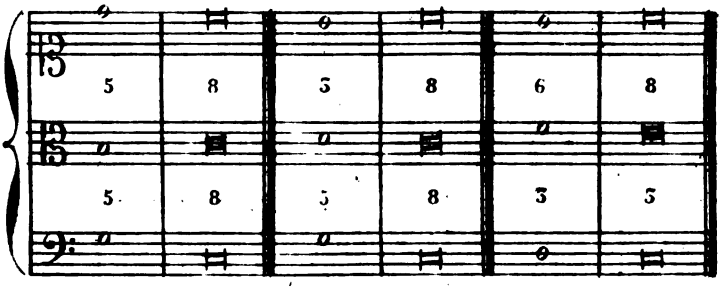
Les successions cachées (de quinte et d'octave) deviennent apparentes lorsqu'on remplit l'espace soit par l'imagination, soit réellement par des petites notes. Les accords *rides* (sans tierce) $\frac{5}{4}\ \frac{5}{5}\ \frac{8}{5}\ \frac{8}{8}$ ne sont permis qu'au commencement et à la fin. Ils sont defendus dans le cours du contrepoint, ainsi que $\frac{6}{5}\ \frac{5}{4}$ et les autres harmonies dissonantes.

Il faut autant que possible faire chanter les voix d'une maniere naturelle, éviter les sauts trop considérables, et ne pas donner aux parties une étendue plus grande que l'octave, c'est-à-dire les cinq portées. Pour éviter la monotonie, il faut ne pas toujours employer les mêmes intervalles, et mélanger les accords parfaits et de sixte.

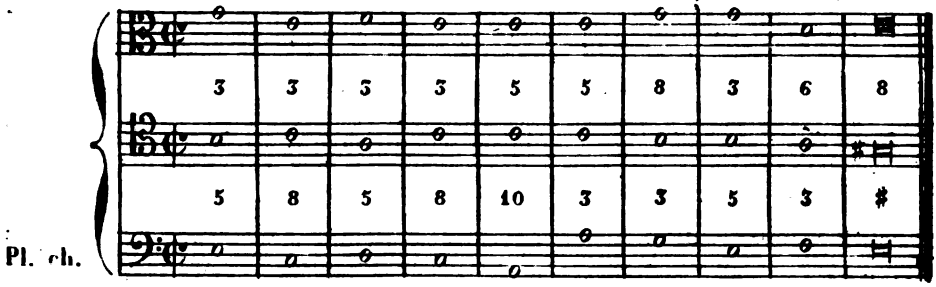
Pour la terminaison, la dernière mesure prend l'octave redoublée lorsque le plain-chant se trouve au dessus ou dans la partie du milieu; lorsqu'il est à la voix inférieure, on peut employer l'octave et la tierce précedées de l'accord de tierce et sixte.

Digitized by Google

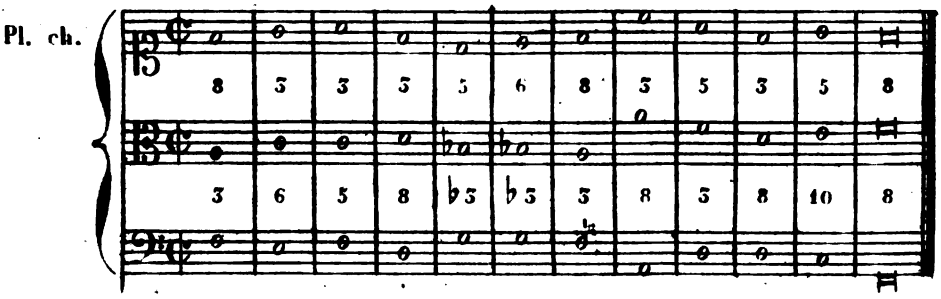
EXEMPLES.



On voit par ce qui précède que le plain-chant peut être transporté dans toutes les parties. Néanmoins il faut avoir soin, selon les circonstances, de changer les clefs pour éviter que les parties soient trop hautes ou trop basses.



A la terminaison on peut employer à volonté la tierce mineure ou la ♦ majeure



Digitized by Google

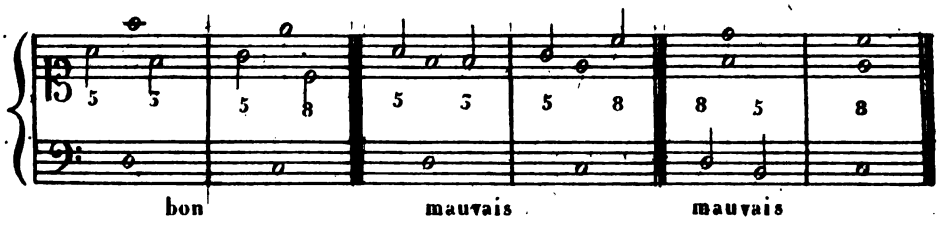


CHAPITRE VI.

De la deuxième espèce du contrepoint simple à trois parties.

Ici, comme dans la composition à deux parties, on écrit deux notes contre une, et la troisieme voix, ou partie de remplissage, prend des notes de même durée. On peut employer deux octaves, deux quintes ou deux unissons dans la partie intermédiaire lorsquelles sont séparées par un saut de tièrce, mais il faut les éviter entre les voix supérieures et inférieures.

EXEMPLE.



Digitized by Google

On tolère ces successions vicieuses lorsqu'elles tombent sur le temps faible.

EXEMPLE.



Quant à moi je ne les excuse pas davantage parcequ'elles blessent mon oreille. (1)

On peut commencer par une pause. Une dissonance peut être placée entre deux consonnances de même dénomination. La note du temps fort doit toujours être une consonnance; celle du temps faible peut être une dissonance par dégrés conjoints. Dans ce temps faible on peut employer l'unisson; dans l'autre il ne peut être placé que comme première et dernière note de la première et de la dernière mesure.

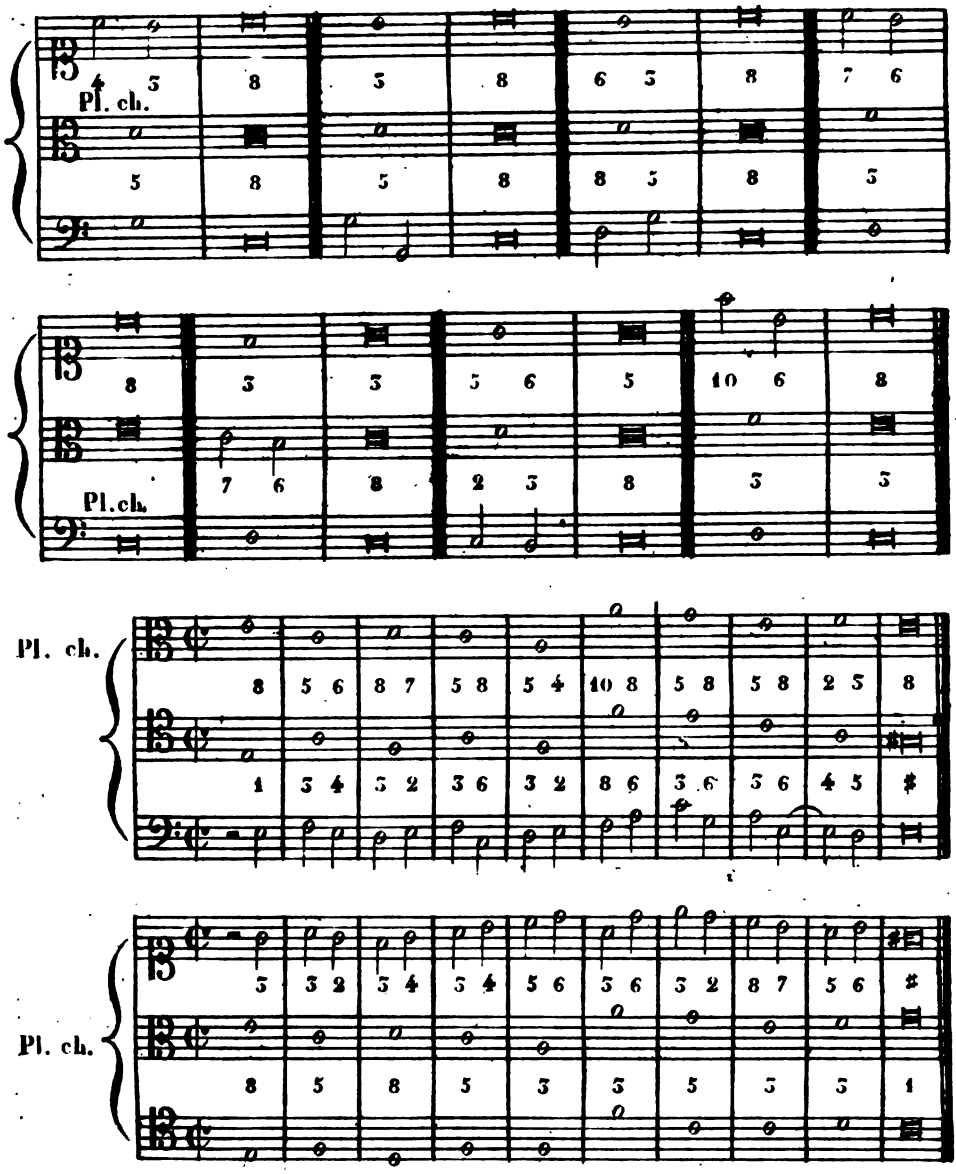
On peut employer les cadences suivantes.



(1) Cette remarque de Beethoven est fondée; Albrechtsberger qui rejettait la troisieme succession de l'exemple précédent et qui admettait celle-ci; ne faisait pas preuve de gout. Cette derniere est beaucoup plus mauvaise que l'autre: il est facile de voir pourquoi.

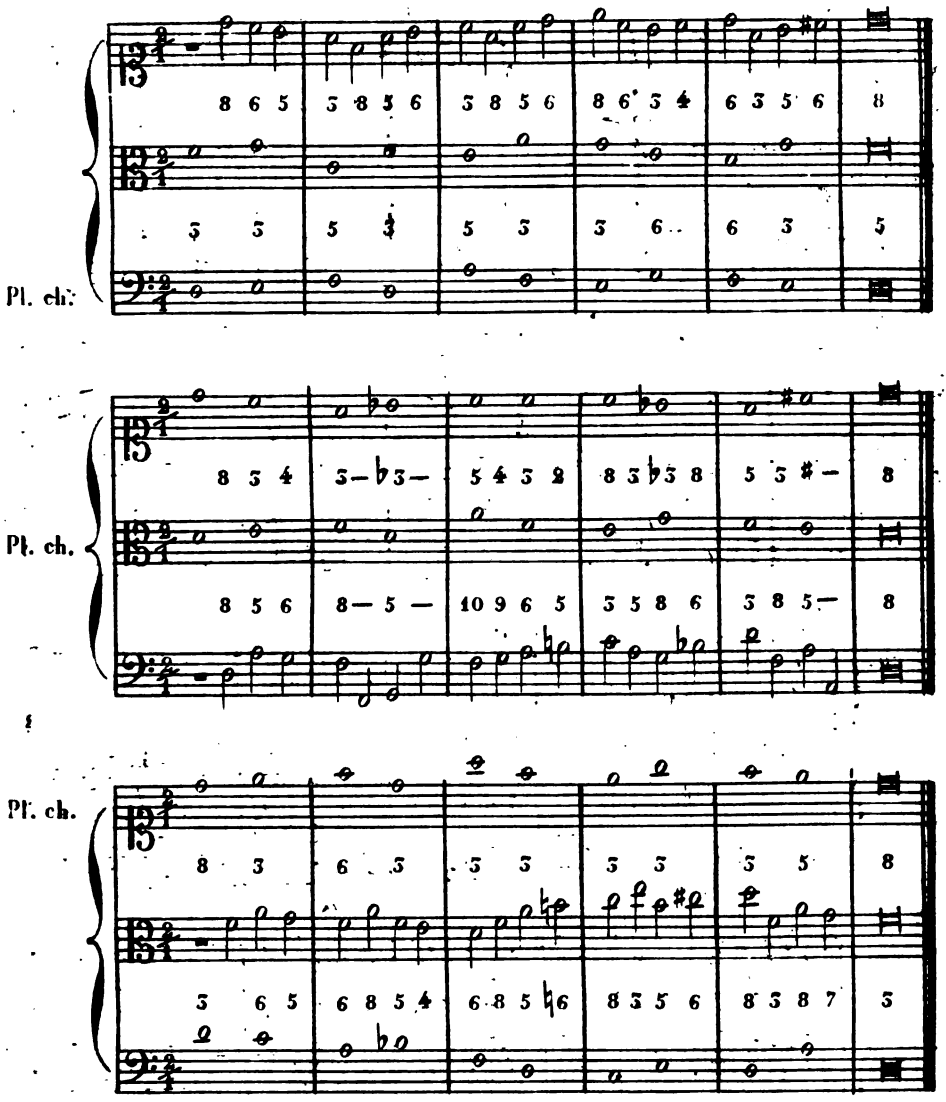
N. D. T.

Digitized by Google



Comme on le voit par ce qui précède, il vaut mieux employer au lieu des chiffres 13, 11 et 10, les chiffres 6, 4 et 3, d'autant plus que l'éloignement de la basse n'opère aucun changement (dans la nature des intervalles).

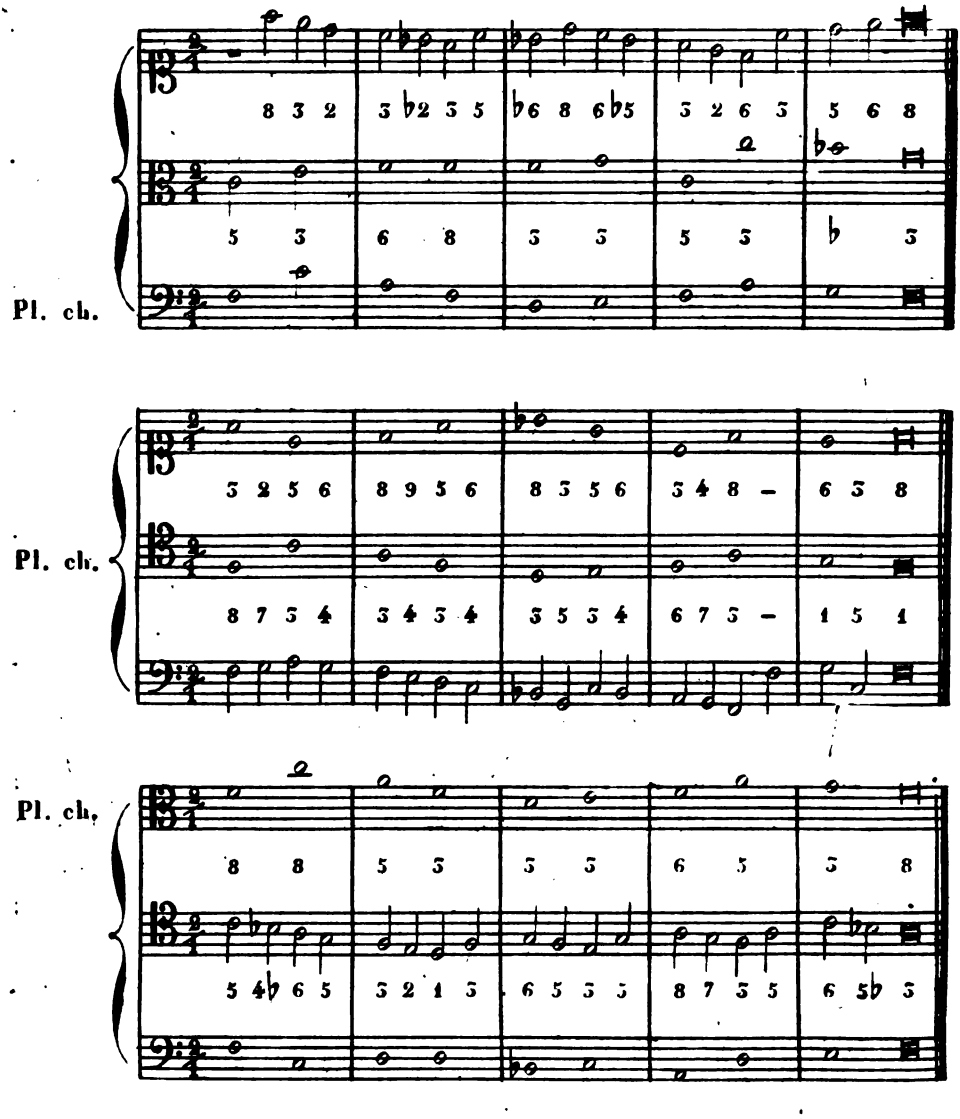
Digitized by Google



Dans la transposition du plain-chant, la clef *d'Ut* (troisieme ligne) doit se changer en clef de *Sol*, si la transposition se fait en haut, et en clef de *Fa*, si elle se fait en bas, c'est-à-dire qu'il faut transposer d'une octave. Un plain-chant de la clef *d'Ut* sur la quatrieme ligne, se transpose au dessus en clef *d'Ut* sur la

Digitized by Google

premiere ligne; si la transposition du tenor passe à la basse le plain-chant peut rester à l'unisson. (1)



(1) Toute cette phrase est construite d'une maniere si obscure dans l'original que j'ai été forcé de la paraphraser plutot que de la traduire.

N. D. T.

Digitized by Google

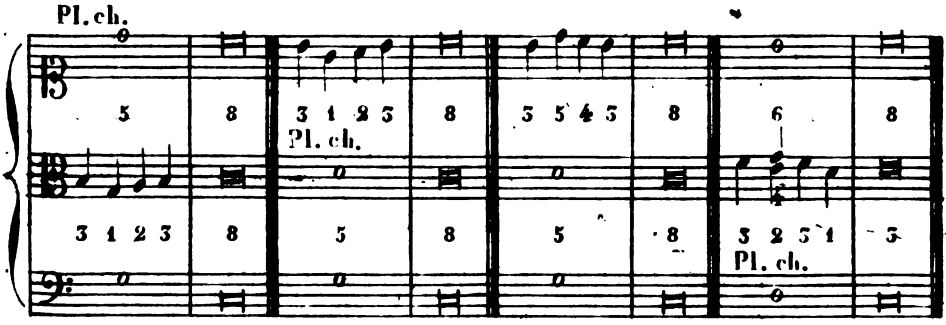
Le dernier renversement de ce plain-chant peut être aussi varié de la maniere suivante.



CHAPITRE VII.

De la troisième espèce du contrepoint simple à trois parties.

Dans cette espèce, il faut preter attention à toutes les notes qui tombent au temps fort. Si l'accord parfait ne peut être placé au premier quart de la mesure, on cherche à l'employer au second ou au troisième. Toutes les dissonances doivent marcher par dégrés conjoints, et tomber sur les notes faibles de la mesure. Les terminaisons peuvent être variées de la manière suivante.

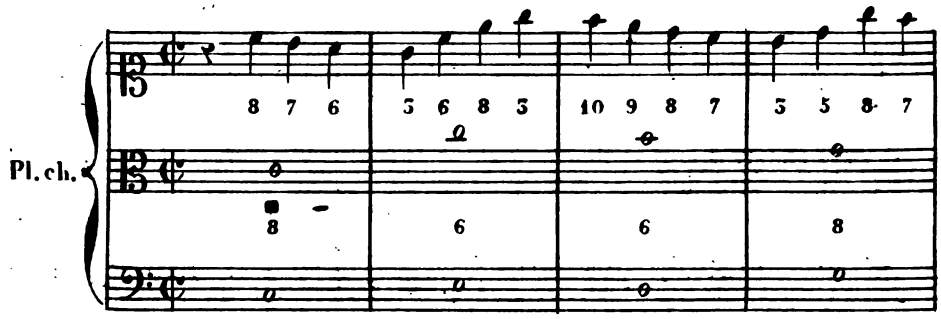


Digitized by Google



Les trois derniers exemples sont défectueux, parceque précedée et suivie de dissonances, l'octave tombe au temps fort.

Dans la partie intermédiaire on peut employer des successions cachées d'unissons, de quintes et d'octaves, pourvu qu'elles soient entremelées par d'autres intervalles, et que l'une des deux autres parties ait un mouvement contraire.



Digitized by Google

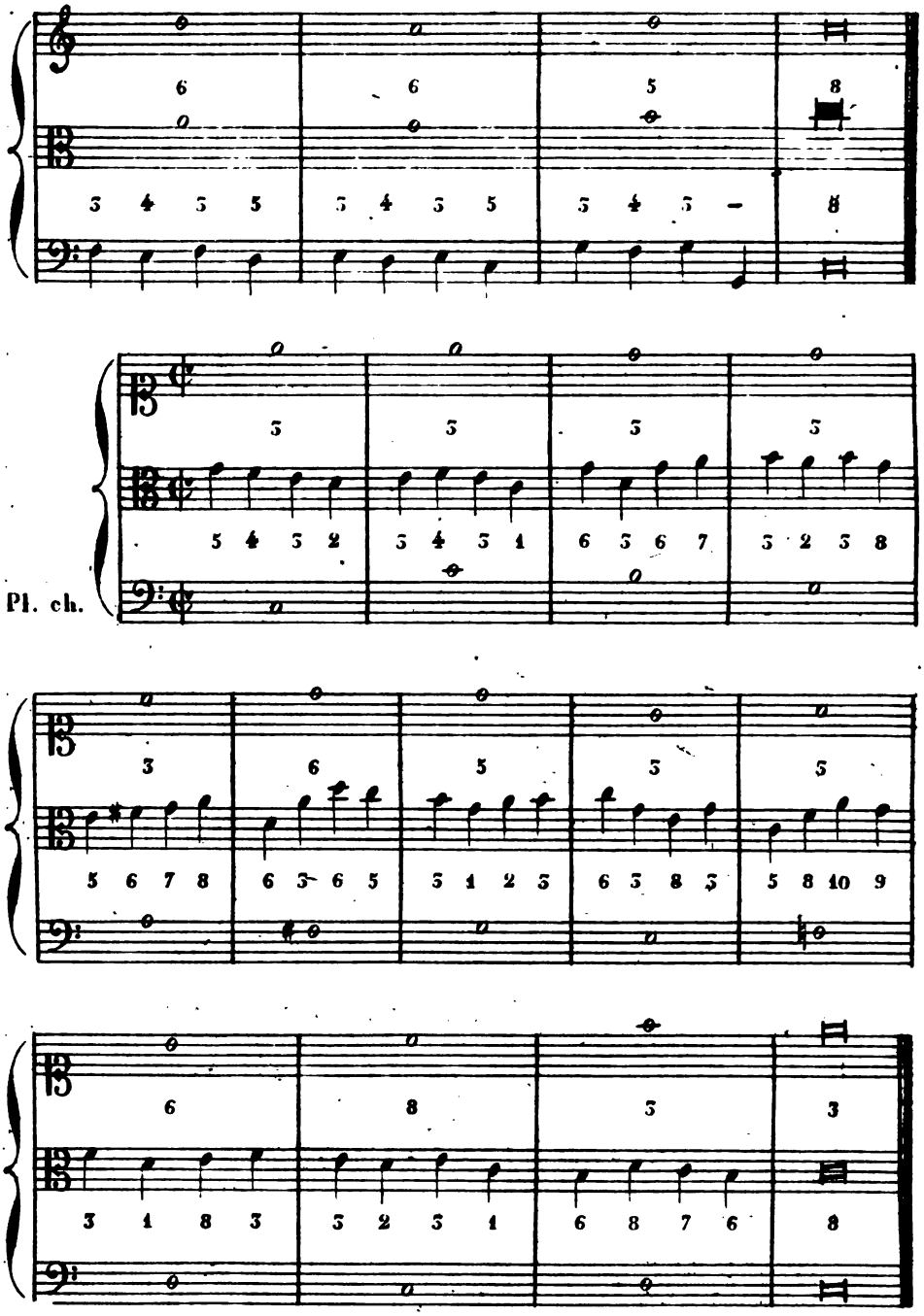


Dans les renversemens (du plain-chant) on doit s'attacher à produire de nouvelles harmonies.

Pl. ch.

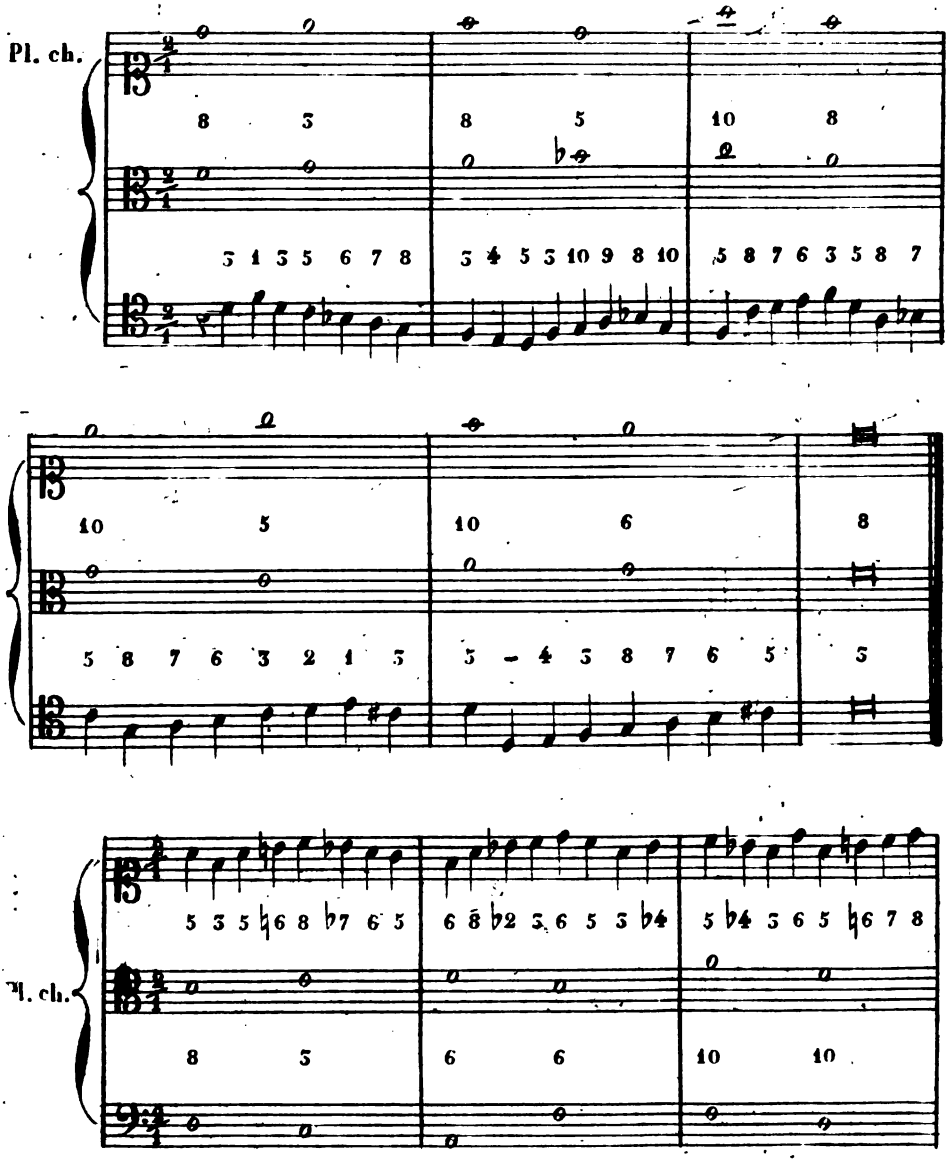


Digitized by Google

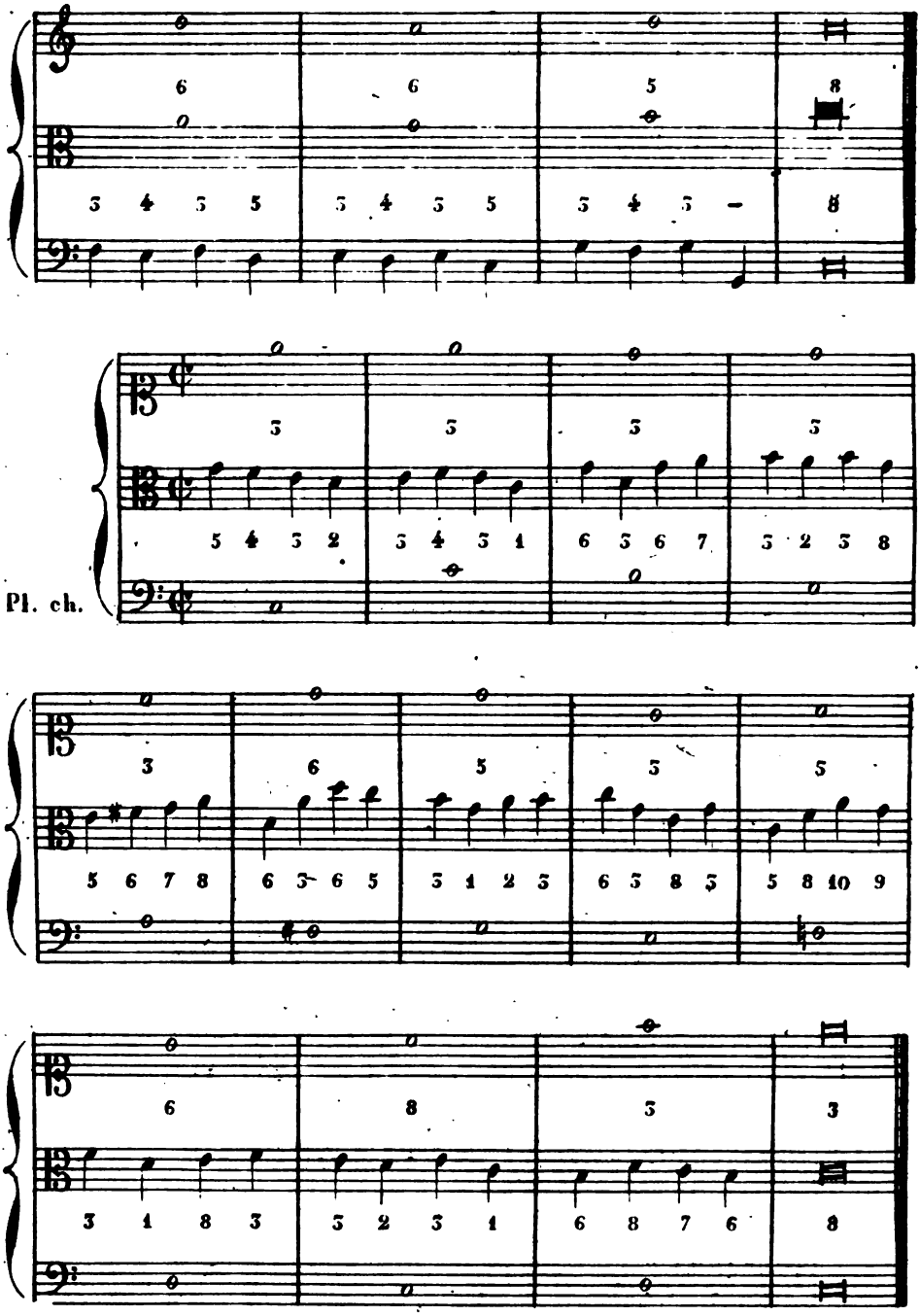


Digitized by Google

D'après les règles ennoncées pour le contrepoint à deux parties, on peut, dans l'accord de quarte, sixte et tièrce, sauter la quarte comme une consonnance, pourvu qu'elle soit employée dans la seconde partie du temps faible.

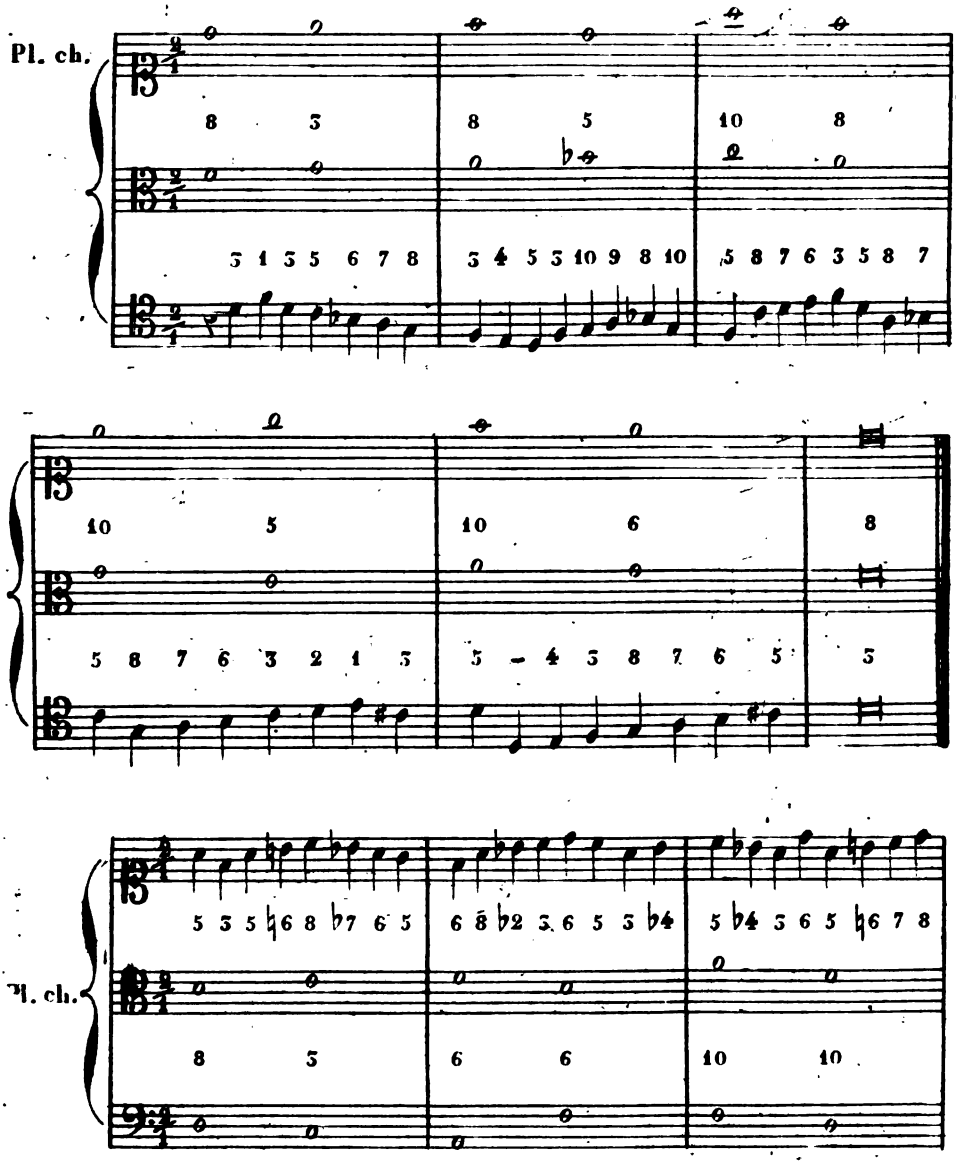


Digitized by Google

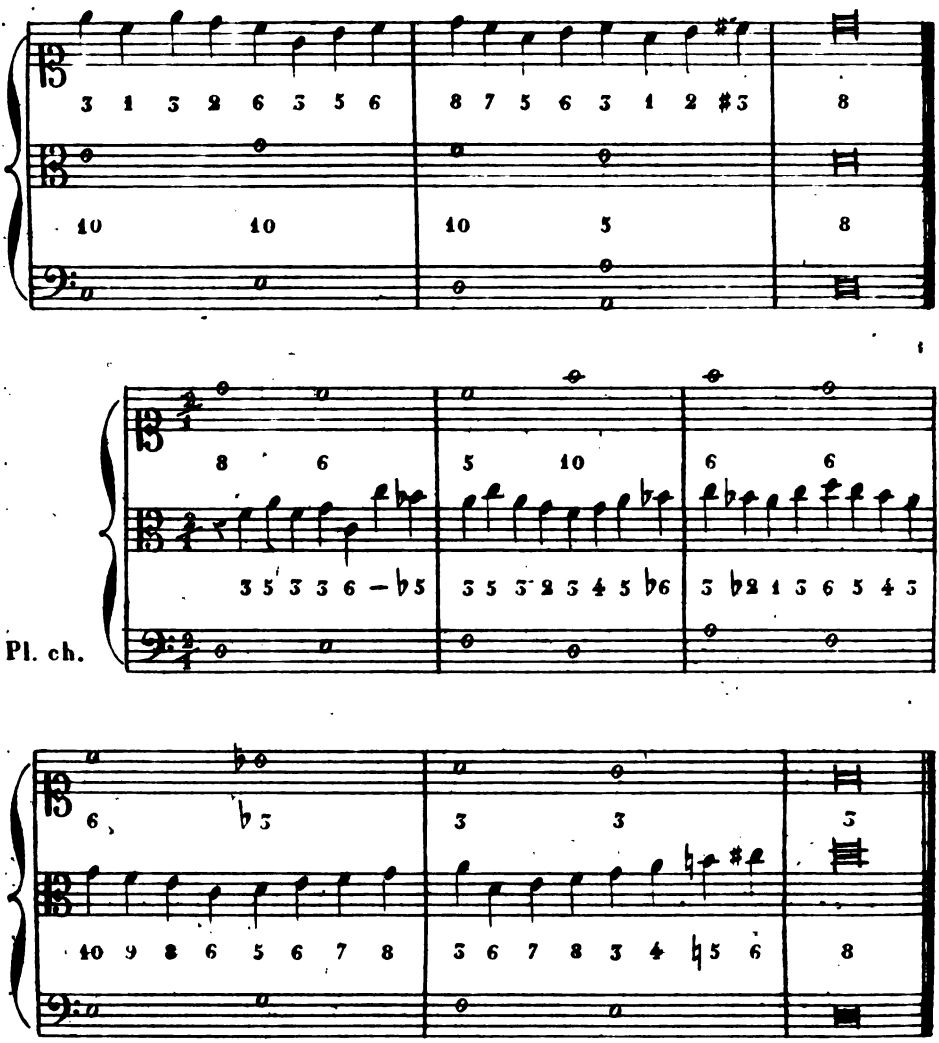


Digitized by Google

D'après les règles ennoncées pour le contrepoint à deux parties, on peut, dans l'accord de quarte, sixte et tièrce, sauter la quarte comme une consonnance, pourvu qu'elle soit employée dans la seconde partie du temps faible.



Digitized by Google



CHAPITRE VIII.

De la quatrième espèce du contrepoint simple à trois parties.

Dans cette espèce on ne peut employer que des accords

Digitized by Google

consonnants aux temps faibles. Au temps fort ou se trouve la liaison, on peut placer des dissonances en les accompagnant des intervalles qui appartiennent à la nature de l'accord. Ainsi $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$,

5 – 6 – 8 – 7 6 8 – 9 8 9 8
4 3, 4 3, 4 5, 3 –, 7 6, 3 – 6 –,

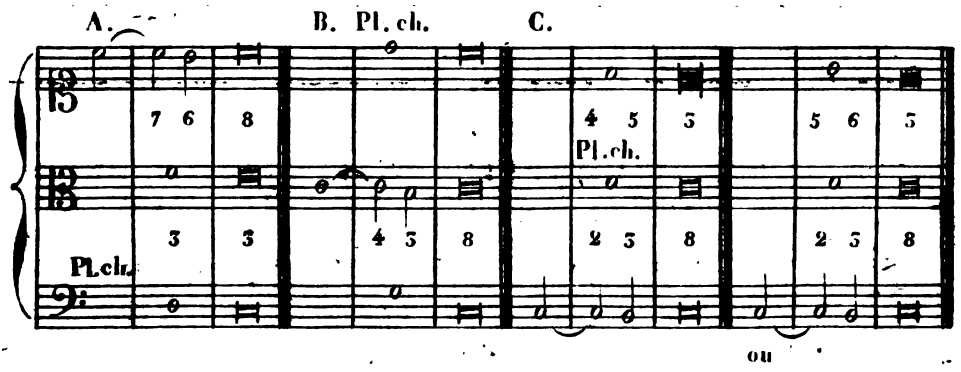
L'accord de quarte et sixte même peut être employé au temps fort. Toutes les dissonances se résolvent en descendant (d'un dégré).

Les accords vides (sans tièrce) 5, $\frac{5}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{8}{8}$ peuvent servir dans la premiere et la derniere mesure au temps faible. La tièrce mineure peut être redoublée: La tierce majeure peut être redoublée comme troisieme note (du ton) dans la partie intermédiaire, mais jamais comme note sensible.

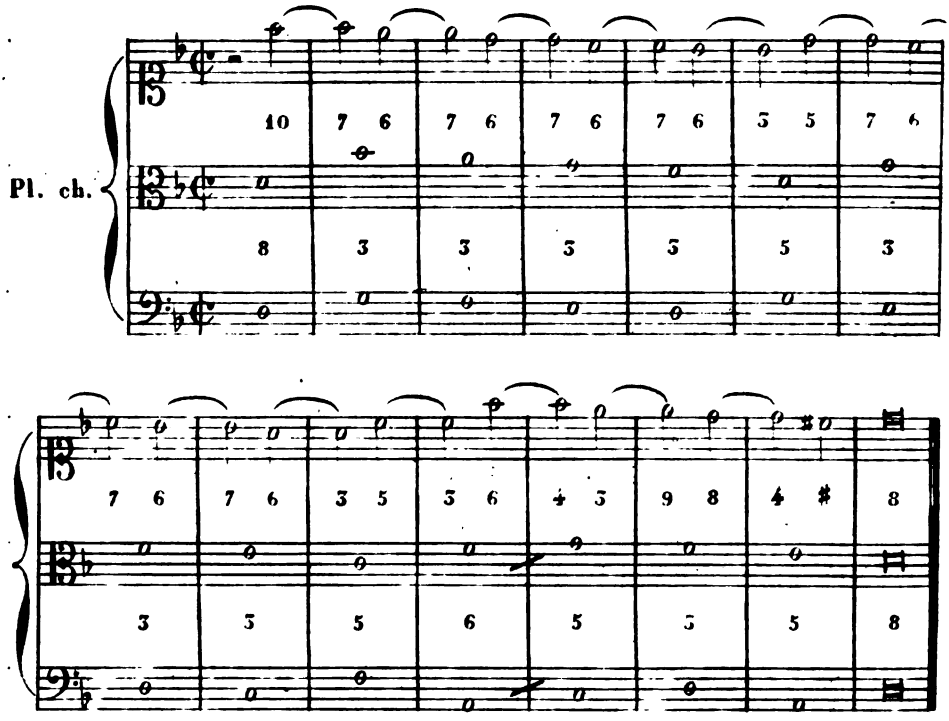
Bien des choses que les règles défendent dans la partie supérieure sont permises dans l'inférieure, attendu que celle-ci est moins remarquable à l'oreille.

Lorsque la basse fait un repos sur une pédale et qu'une partie supérieure syncope, les dissonnances qui en proviennent, loin d'être défecteuses, sont d'un bon effet.

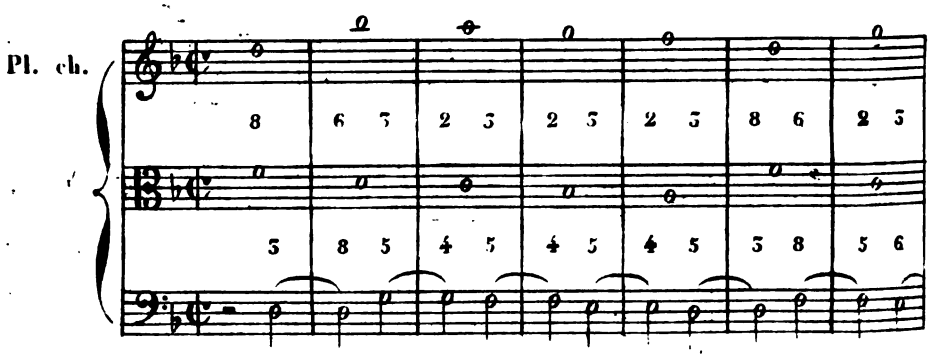
Les terminaisons peuvent être faites de trois manieres, selon que le contrepoint est à la partie supérieure, inférieure ou intermédiaire:



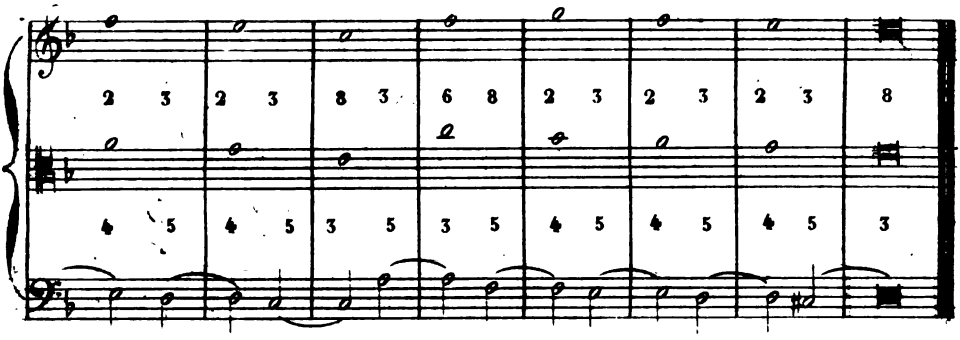
ou



Dans cet exemple les liaisons de septieme se reproduisent beaucoup trop; on aurait pu éviter ce défaut en rompant la syncope par une consonnance. Dans les quatrieme et cinquieme mesure, en comptant de la fin, se trouvent des quintes cachées.



Digitized by Google

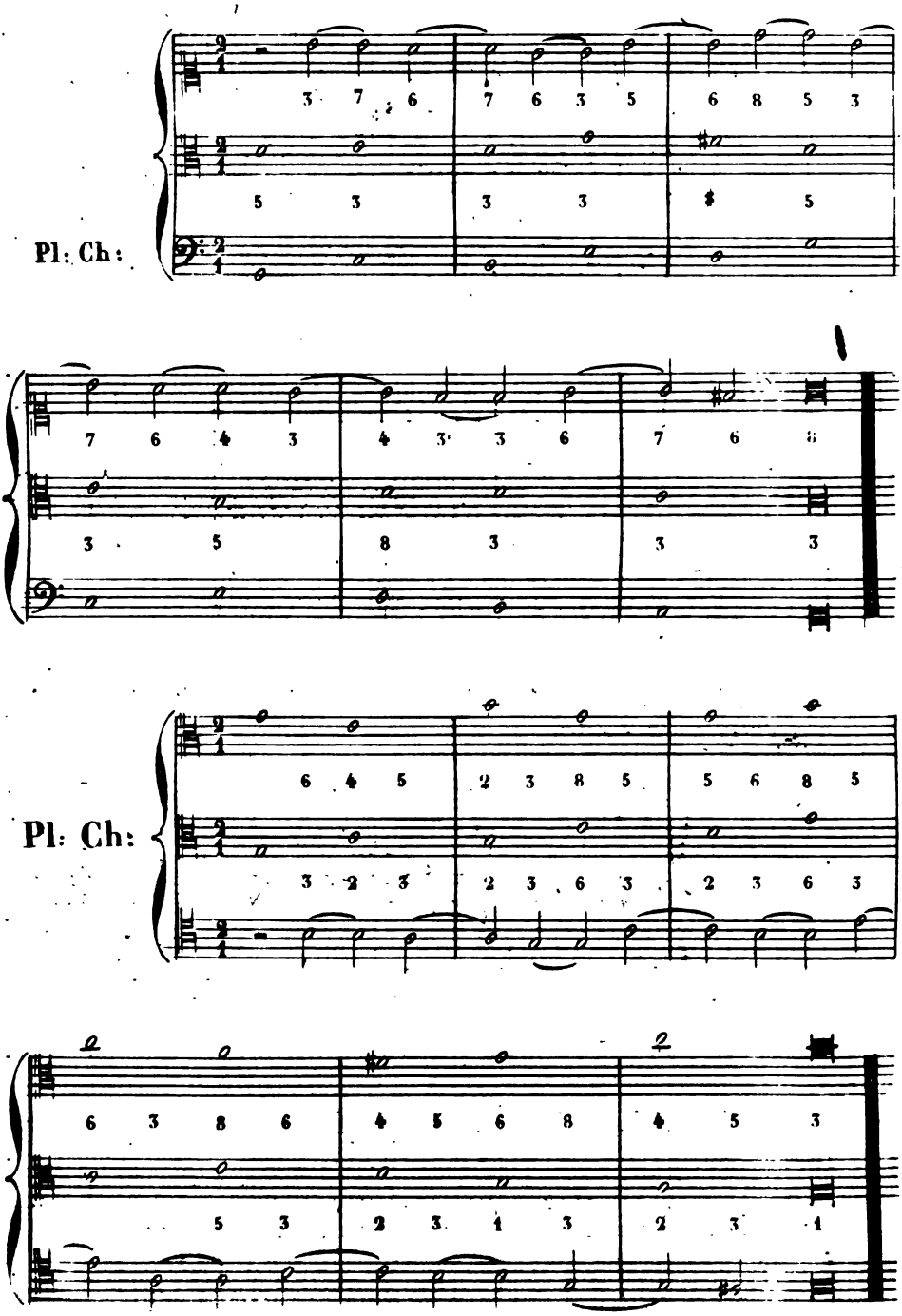


Ici aussi la liaison de seconde est trop prodiguée. (Ces successions de quintes multipliées ne sont pas considérées comme une faute. Singulière chose! quant à moi, je ne saurais y trouver aucun plaisir.)





Digitized by Google



Digitized by Google

Pl: Ch:



Le même plain-chant avec un nouveau Contrepoint et une autre partie de basse.

Pl: Ch:



Digitized by Google

CHAPITRE IX.

De la Cinquième espèce du Contre-point simple *à trois parties.*

La partie de remplissage doit faire harmonie régulière avec les autres.

Le contre point doit chanter d'une manière naturelle et facile; autant que possible il faut éviter les sauts d'intervalles altérés ou d'une étendues trop considérable.

Les terminaisons doivent appartenir aux Contrepoint de la seconde ou de la quatrième espèce.

Pl: Ch:



Dans ce N.B. le point de repos est fautif, parceque la blanche *re* est au temps faible, mais il est tolérable parceque cette même note est liée avec la mesure suivante:

Digitized by Google



Digitized by Google

CHAPITRE IX.

De la Cinquième espèce du Contre-point simple *à trois parties.*

La partie de remplissage doit faire harmonie régulière avec les autres.

Le contre point doit chanter d'une manière naturelle et facile; autant que possible il faut éviter les sauts d'intervalles altérés ou d'une étendues trop considérable.

Les terminaisons doivent appartenir aux Contrepoint de la seconde ou de la quatrième espèce.



Dans ce N.B. le point de repos est fautif, parceque la blanche *re* est au temps faible, mais il est tolérable parceque cette même note est liée avec la mesure suivante:

Digitized by Google



Digitized by Google

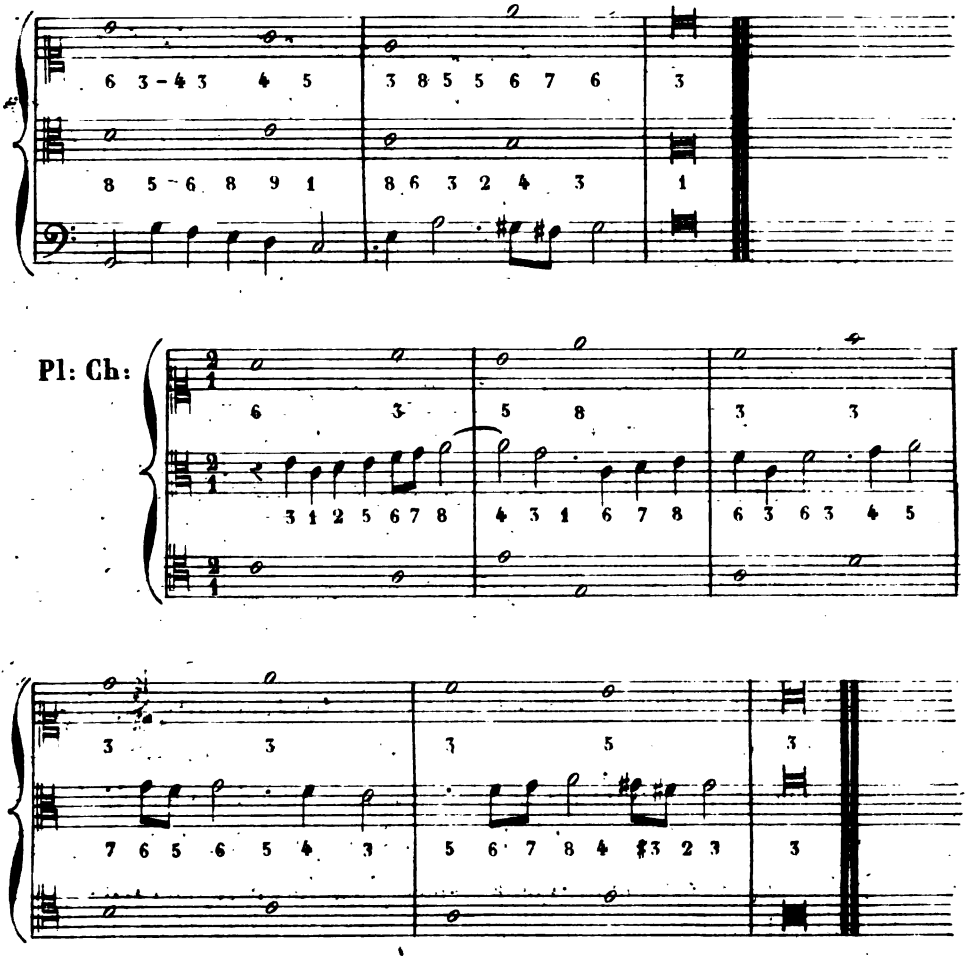


Plusieurs (auteurs) prétendent que les Contrepoints du mode mineur doivent se terminer dans ce mode: *Nego.* Je crois au contraire que dans les tons mineurs la tierce majeure est d'une terminaison excellente. Après la peine vient le plaisir; après la pluie vient le beau temps. Mon esprit se repose comme lorsque je contemple la lueur argentée de l'astre de la nuit (1)



(1) Quelle que soit l'opinion du lecteur sur les phrases un peu triviales de ce paragraphe et les idées singulières quelles expriment, je le prie de croire que j'ai traduit avec une exactitude scrupuleuse.

Digitized by Google



Ici on voit une licence. J'ai voulu aussi une fois faire usage de cet ancien proverbe: *pas de régle sans exception*; commencer par la sixte et faire un accord imparfait dans la première mesure, *ex officio*, devait se trouver un accord parfait. Cependant sans rancune je me soumettrai à la correction, et je ferai pénitence de ce péché mortel dans le contrepoint a quatre parties, en plaçant au dessous du tems *ut* la tièrce *la* comme note de basse; alors le *Quadricinium* sera complet; alors tout sera bien, et messieurs les philistins seront *Nolens, Volens*, forcés de me pardonner.

Digitized by Google

CHAPITRE X.

De la premiere espèce du Contrepoint simple et sévère à quatre parties.

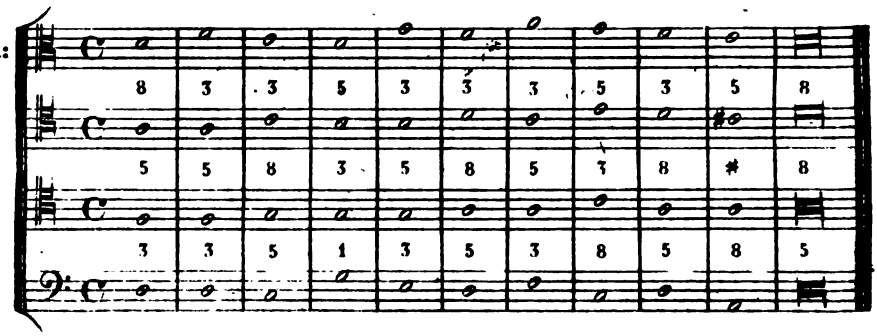
Ici chaque accord est composé des quatre notes qui appartiennent à sa constitution: lorsque pour éviter des successions fautives on ne peut faire usage de l'octave, on double la tierce où la sixte, pourvu que les deux intervales ne soient pas formés avec la note sensible.

Il faut surtout faire un usage convenable des trois espèces de mouvemens, et donner la plus sévère attention aux rapports des parties entre elles et de celles ci avec la basse; car le plain-chant mis à la partie supérieure peut, par exemple, être en harmonie régulière avec la basse, et former des successions vicieuses avec l'une des parties intermédiaires. La nécessité exige néanmoins quelquefois qu'on ferme un œil ou plutôt qu'on bouche une oreille pour une quinte cachée ou une succession d'octaves.

Il est important de placer chaque intrvalle dans l'ordre naturel qui lui convient, afin que les autres parties se grouppent avec lui sans effort.

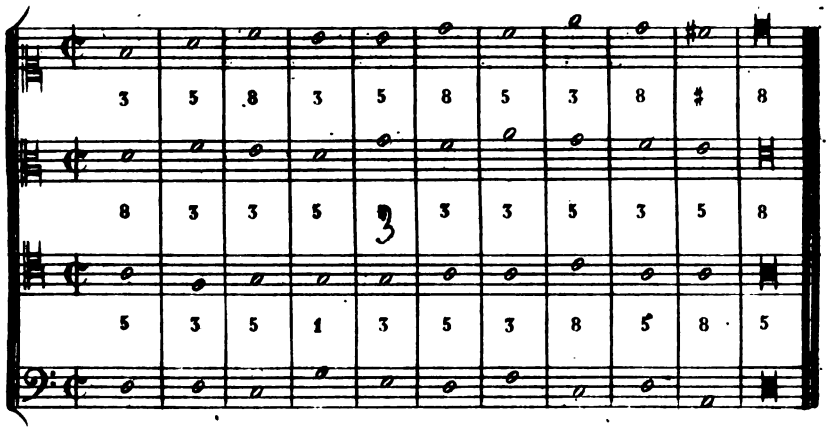
La nature et le sentiment musical indiquent la place que doivent occuper les consonnances.

Pl: Ch:

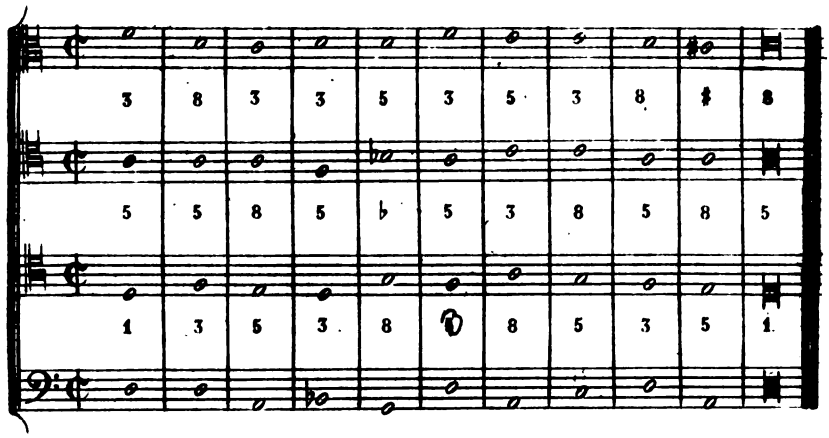


Digitized by Google

Pl: Ch:



Pl: Ch:

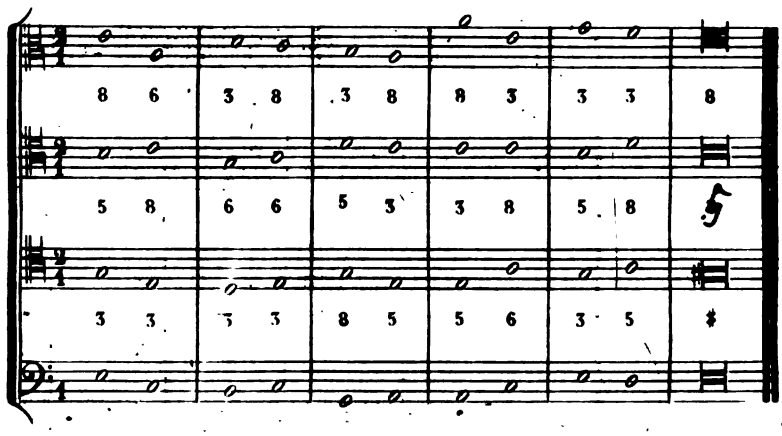


Pl: Ch:

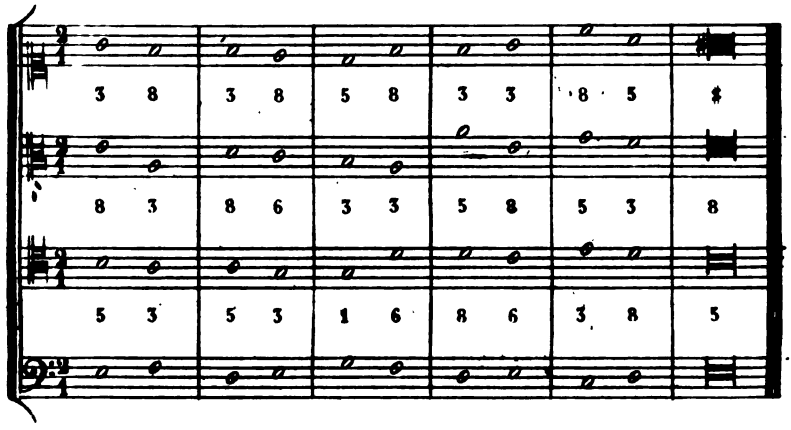


Digitized by Google

Pl: Ch:



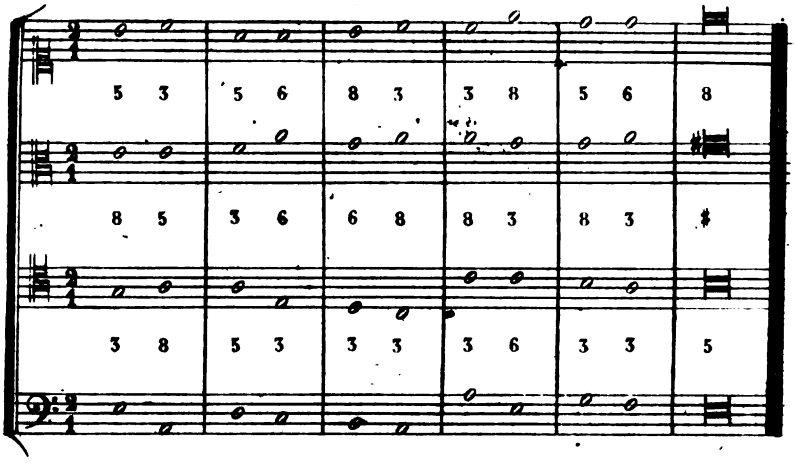
Pl: Ch:



Pl: Ch:



Digitized by Google



CHAPITRE XI.

Deuxième espèce du Contrepoint simple et sévère à quatre parties.

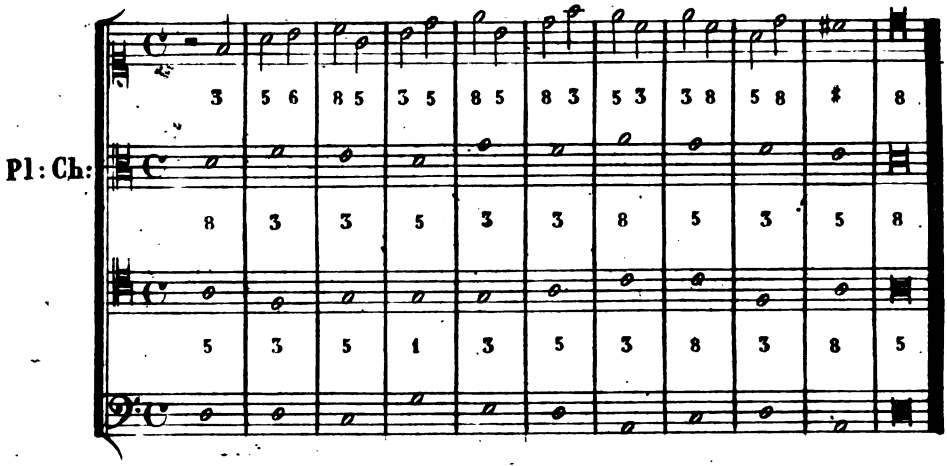
Dans cette espèce se reproduisent tout les règles données pour le contrepoint à trois parties.



Digitized by Google

On peut, dans l'avant dernière mesure, remplacer les deux blanches par une ronde, afin de donner plus de largeur à la cadence avec la terminaison du plain-chant.

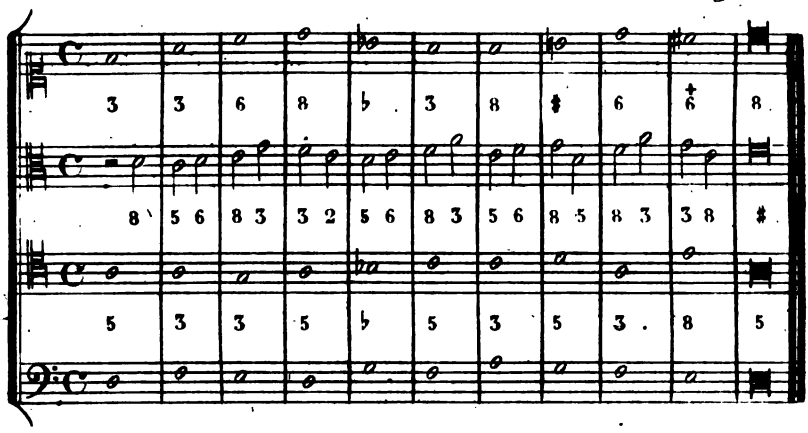
Les bons auteurs cherchent aussi quelquefois a éviter d'employer les tierces d'aucune espèce dans la terminaison des tons mineurs. La quinte nue et sans couleur a un effet vague et laisse dans l'esprit le besoin d'une terminaison plus complète comme dans les cadence plagale.



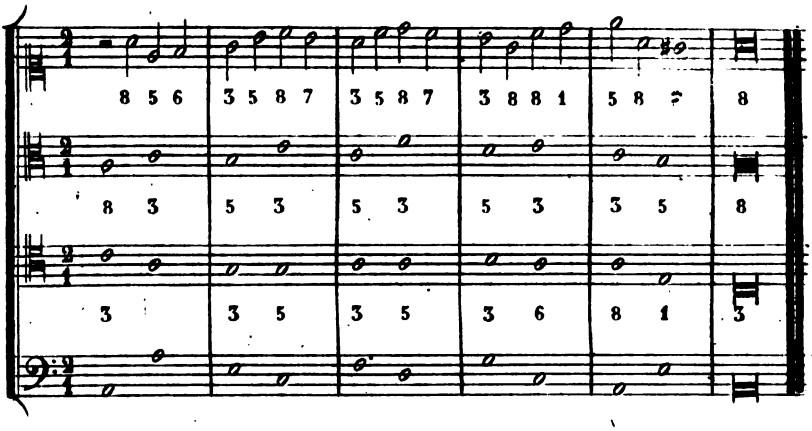


Digitized by Google

Pl: Ch:



Pl: Ch:



Pl: Ch:



Digitized by Google

Dans la mesure de terminaison précédente, la quinte *Mi* manque attendu que pour l'obtenir il aurait fallu faire descendre le *Sol* # qui d'après sa nature doit monter.

Pl: Ch:





Pl: Ch:

Digitized by Google

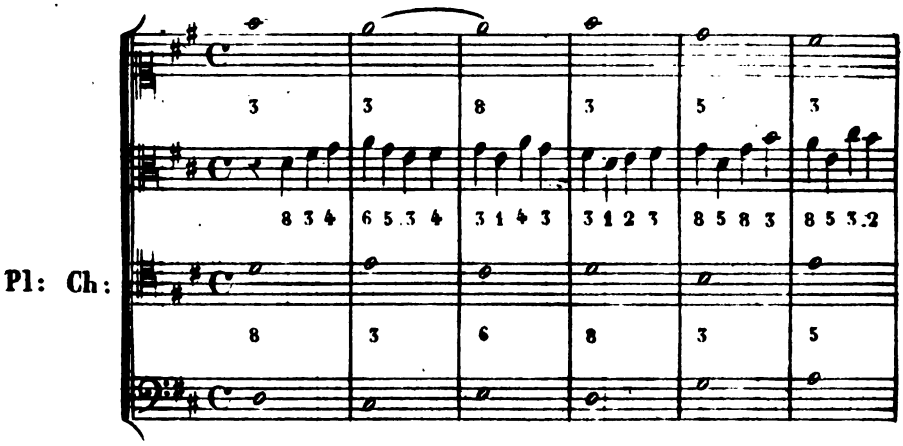
CHAPITRE XII

Troisième espèce du Contrepoint simple et sevère *à quatre parties.*

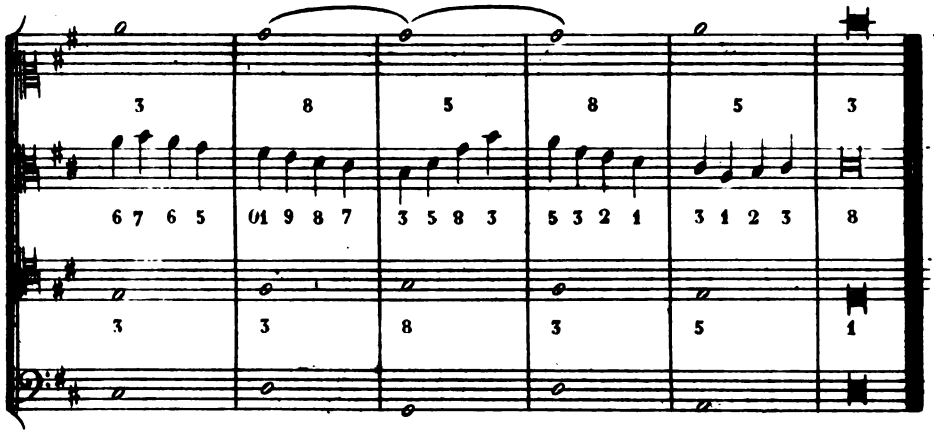
Les quatre notes de cette espèce de Contrepoint ayant l'obligation de marcher souvent par dégrés, il est inévitable qu'elles croisent quelquefois les parties environnantes, et passent sur celles ci à l'unisson. Les successions cachées et défectueuses qui en résultent sont plus supportables dans les parties intermédiaires que dans celles des extrémités. Fux écrit même le passage suivant.



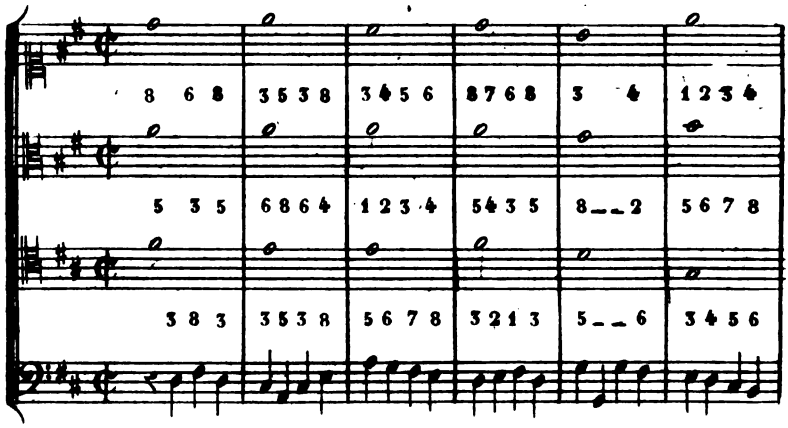
Il semble avoir choisi de préférence des exemples de cette espèce où l'élève tombe inévitablement dans de semblables fautes. Elles sont intolérables pour moi, et je crois qu'avec du travail et de l'attention, on pourrait rendre ces chorals purs et corrects sans alterer la sévérité du style.

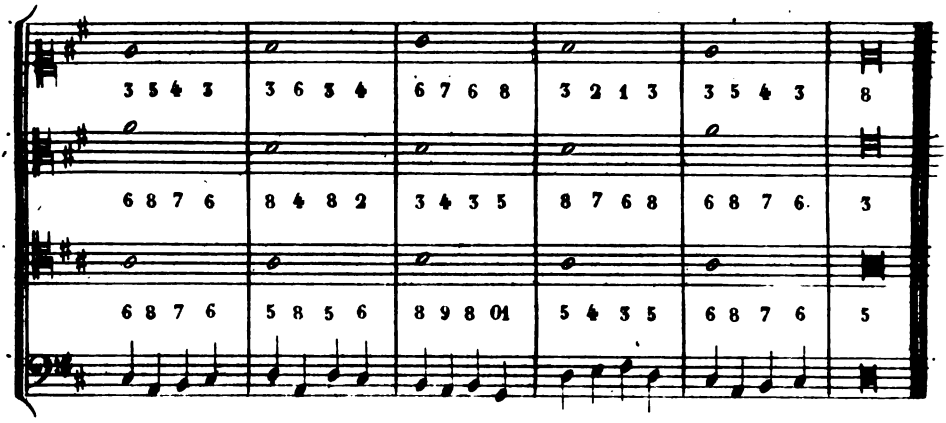


Digitized by Google



Pl: Ch:

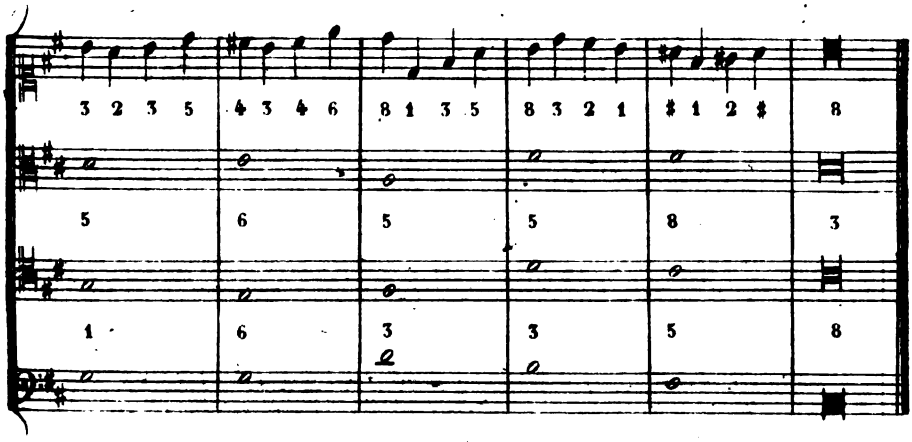




Digitized by Google

Pl: Ch:





Pl: Ch:



Digitized by Google

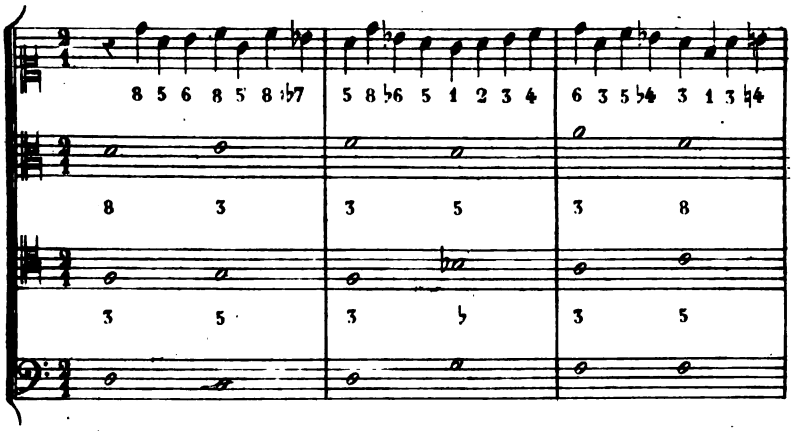


Per parenthesin. Je ne crois pas m'être rendu coupable du crime de Lèse-Majesté, et j'espère que les hauts et puissants seigneurs aux longues perruques des champs élisées, voudront bien ne pas me regarder de travers pour m'être permis d'introduire, de supprimer ou d'attaquer librement çà et là quelques dissonnances(1) Le chant naturel fut mon but; j'ai taché d'écrire le plus simplement possible, et je me soumets au jugement de la saine raison et du bon goût. Ce qui est facile à chanter, facile à trouver et facile à jouer ne saurait être vicieux. On ne nous a imposé tant d'entraves que pour que nous n'écrivions rien qui sorte de l'ordre naturel, rien d'impraticable pour la voix humaine. Celui qui est fidèle à ces préceptes, n'a rien à redouter. *Satis pro peccatis*.

(1) Voici encore un des exemples de familiarité répandues par Beethoven dans son travail; elles sont traduites textuellement.

Digitized by Google

Pl: Ch:

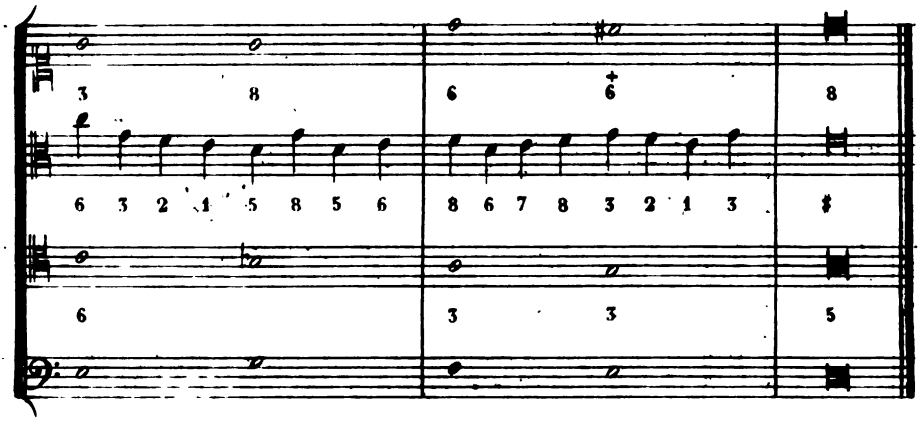






Pl: Ch:

Digitized by Google



Pl: Ch:





Digitized by Google



CHAPITRE XIII.

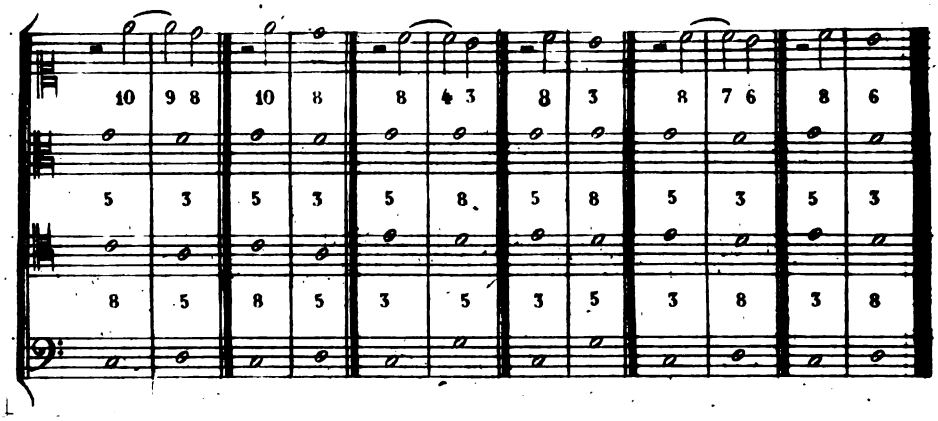
Quatrième espèce du Contrepoint simple et sévère à quatre parties.

La règle que l'harmonie de liaison doit toujours être composée de trois intervalles ne peut pas toujours être observée, et l'on verra qu'un intervalle doit quelquefois être redoublé à deux parties.

Digitized by Google

Dans le contrepoint à quatre parties, les liaisons exigent les mêmes accords à leur résolution que si ces liaisons n'avaient point lieu; ainsi les intervalles d'accompagnement sont les mêmes soit, que la note contrepointée soit liée, ou qu'elle ne le soit point.

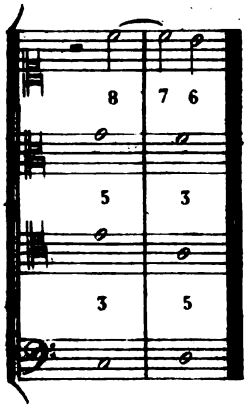
EXEMPLES.



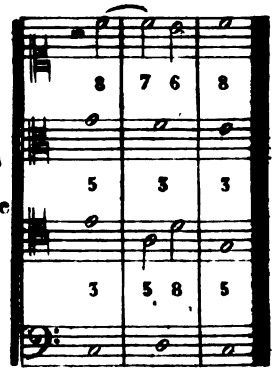
Cependant cette règle trompe dans plusieurs cas. On est forcé de donner aux liaisons un accord complet avec trois intervalles; mais ceci ne peut arriver lorsque la septième liée est jointe à la quinte, la résolution donnant lieu alors à une dissonnance défendue. Dans ce cas, il faut redoubler la note d'accompagnement.

EXEMPLE.

Au lieu de



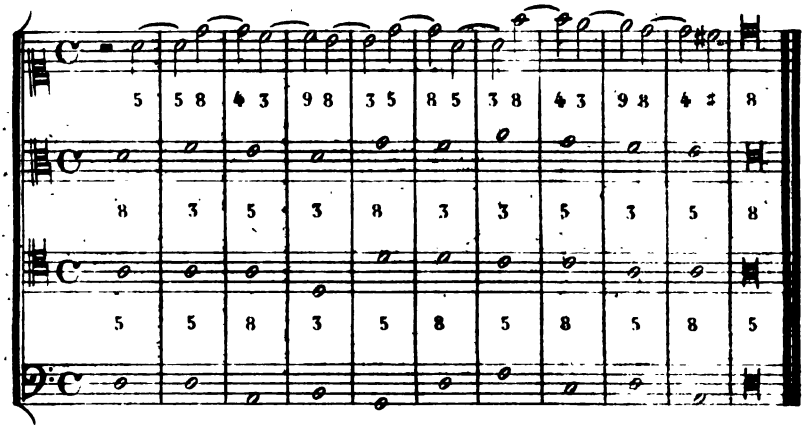
Pour éviter l'accord de quinte et sixte au temps faible, il vaut mieux écrire comme il suit :

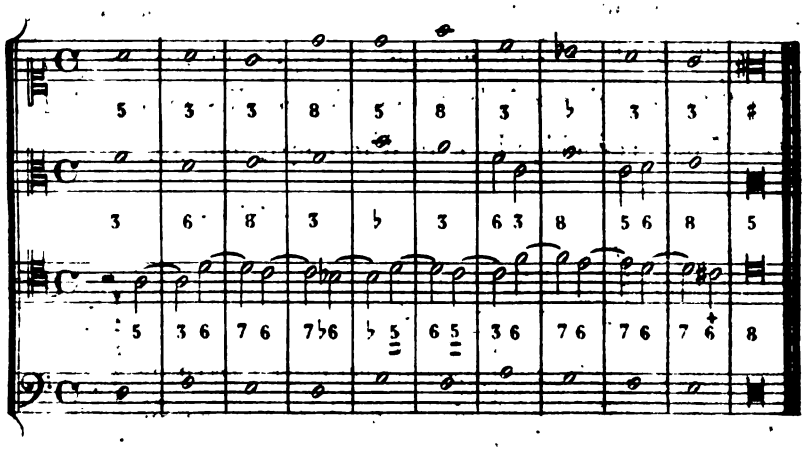


Digitized by Google

La note introduite dans la partie intermédiaire n'est pas prise en considération et occupe la place d'une consonnance imparfaite. Cette succession doit être considérée comme si on passait d'une consonnance parfaite à une consonnance imparfaite par mouvement direct.

Pl: Ch:



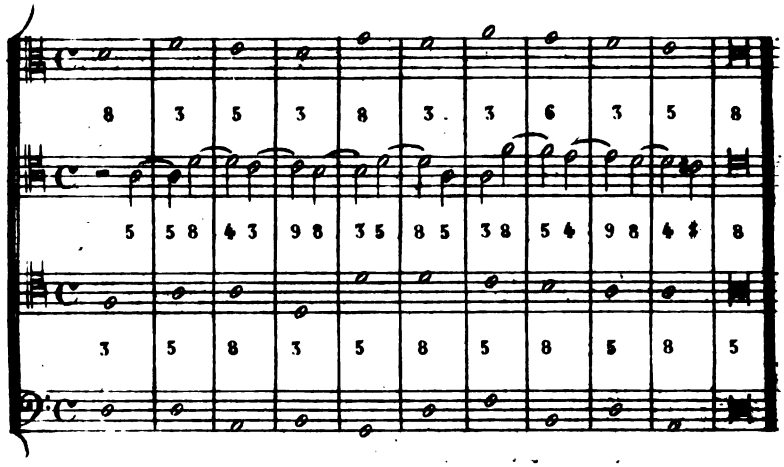


Pl: Ch:

Dans le N. B. de cet exemple se trouvent deux quintes justes, *re-la* *sol-la* parceque cet intervalle est indispensable par l'harmonie complète de l'accord parfait.

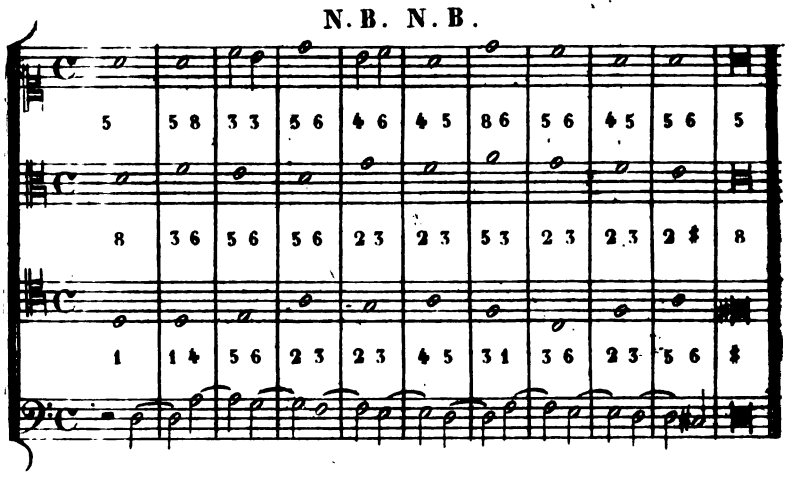
Digitized by Google

Pl: Ch:



N. B. N. B.

Pl: Ch:



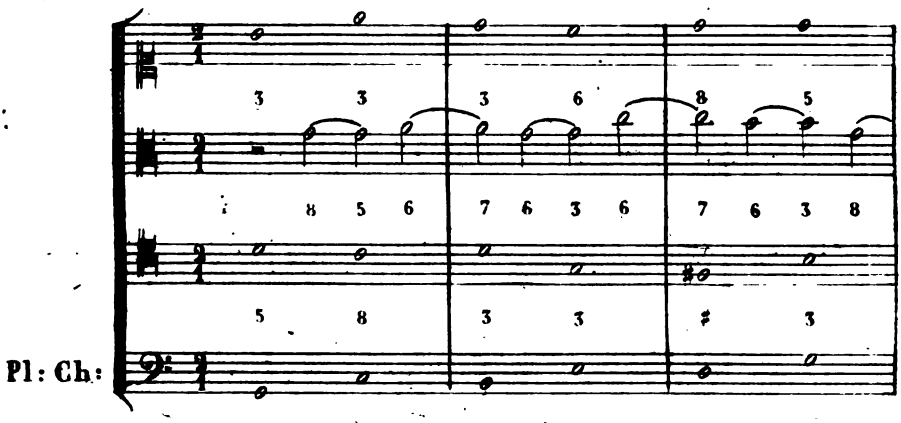
Dans le premier N. B. la seconde est doublée, et la sixte $\frac{6}{4}$ que demandait l'harmonie complète manque.

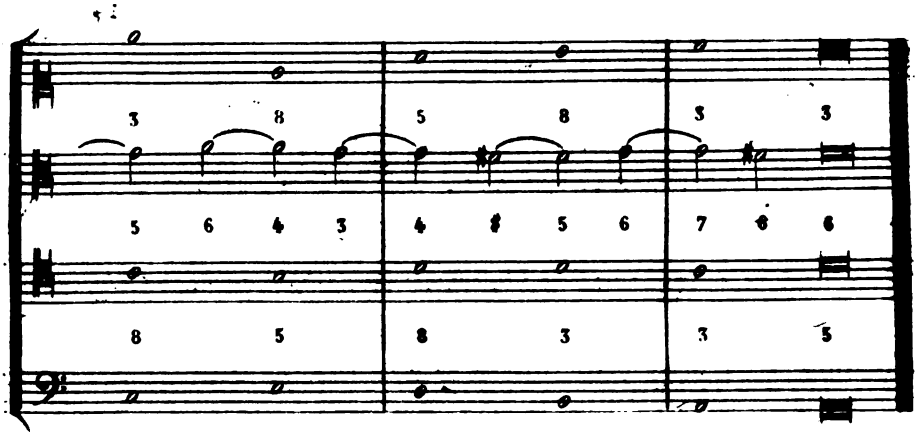
Dans le second N. B. la quarte est doublée quoique d'après la règle la seconde eut du l'être de préférence.

Tout se rapporte ici à l'harmonie complète; comme elle se compose de la tièrce, de la quinte et de l'octave, mais qu'ici la quinte a été doublée à la place de l'octave, il est évident que cet accord n'a pas tous les intervalles; des exercices de ce genre sont d'une

Digitized by Google

d'une grande utilité pour l'élève, ils lui apprennent les finesses de la composition; ils lui en montrent les véritables limites, et lui enseignent les différents cas auxquels un écart à la sévérité est non seulement permis, mais impérieusement éxigé..





Digitized by Google

Pl: Ch:



(Nova Cadenza.)

Pl: Ch:



Digitized by Google

Pl: Ch:



CHAPITRE XIV.

Cinquième espèce du Contrepoint simple et sévère à quatre parties.

Dans cette espèce, comme dans les précédentes, on est souvent obligé de partager en deux une note entière d'une partie de remplissage.

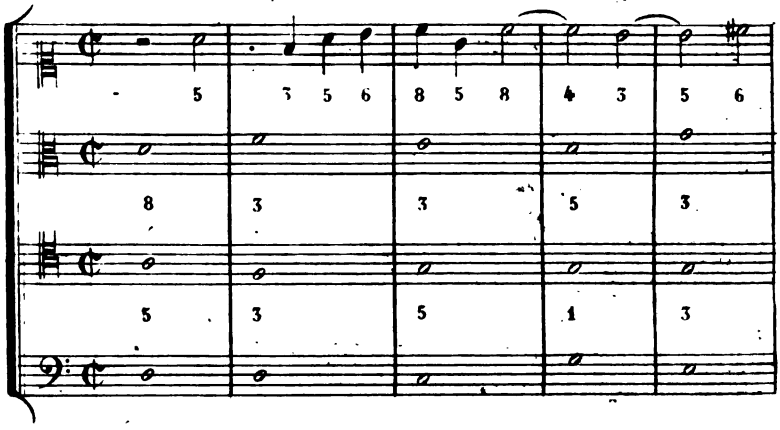
Pl: Ch:

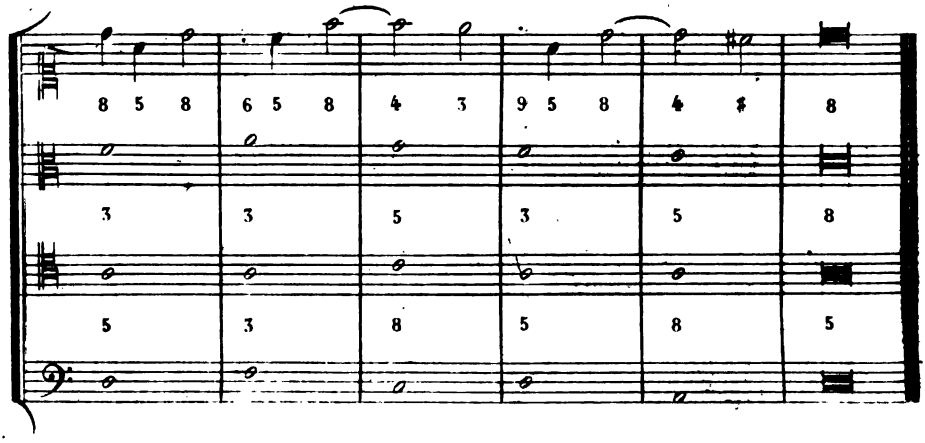


Digitized by Google



Pl: Ch:





Digitized by Google







Digitized by Google



Froberger, ancien compositeur, a écrit, dit-on, des morceaux très courts dans lesquels il n'a employé aucune quarte, pas même celle qui dans l'accord parfait se trouve entre les parties supérieures, afin de figurer par un *Tricinium* aussi correct la trinité divine. Cette manière d'écrire est appelée *Harmonia sine quarta consonante*. Voila ce que m'a dit aujourdhui Albrechtsberger (1).



(1) Les compositeurs du dixseptième siècle ont fait un constant usage de ces recherches et de ces conditions puériles dans le Contre-point; on en peut voir des exemples fort bizarres et fort ridicules dans les livres de Bérardi. (N. du T.)

Digitized by Google







Digitized by Google







Digitized by Google



Maintenant que nous avons terminé les cinq espèces, il faut les mélanger de manière que le plain-chant soit à une partie, qu'il y ait deux notes contre une à une autre, quatre notes à la troisième, et des liaisons dans la dernière. La composition éprouve par là une modification particulière.



Digitized by Google



CHAPITRE XV.

Recueil d'exemples pour le style libre (1)

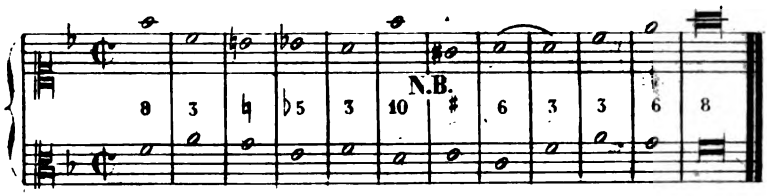
Dans cette manière d'écrire, on peut remplacer les accords dissonans, en les résolvant régulièrement, la résolution n'est pas nécessairement immédiate, une dissonance pouvant être retardé par une autre. Outre les septièmes essentielles, on peut attaquer librement la septième mineure sur le sixième dégré, et la septième sur le quatrième et le septième. Le genre chromatique peut aussi être employé.

(1) Les formes du Contre-point n'ont rien de commun avec le style libre: c'est une erreur de quelque maître allemands, particulièrement d'Albrechtsberger de confondre ces choses qui s'excluent (N. du T.)

Digitized by Google

A deux parties 1re. espèce .

Pl: Ch:



Le saut de septième diminuée de *Fa* à *Sol* ♯ au N. B. est bon et facile à chanter, parceque la dernière note, comme note sénsible de la dominante se résout régulièrement un dégré plus haut, sur le *La*.

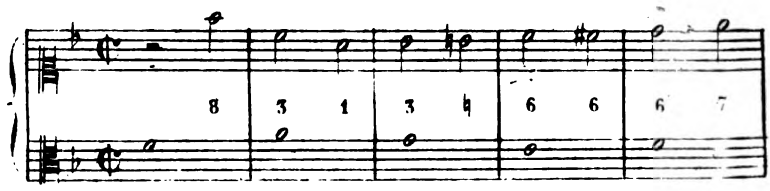
Pl: Ch:



On n'exige pas la même régularité aux terminaisons que dans le style sévère .

Deuxième espèce .

Pl: Ch:



Digitized by Google



Pl: Ch:





Le saut de quinte diminuée du N. B. *Fa Si* est bon, parcequ'il est mélodique et que la résolution se fait régulièrement en *Ut*.

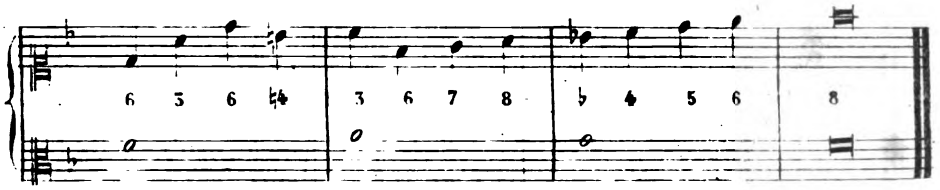
Troisième espèce.

Pl: Ch:



Digitized by Google





Pl: Ch:





Quatrième espèce.

Pl: Ch:



Digitized by Google







Cinquième espèce .





Digitized by Google

Pl: Ch:



Première espèce à trois voix.

Pl: Ch:



Digitized by Google

Dans cet exemple, comme dans tous les suivants, le Contrepoint et le plain-chant peuvent être placés dans les trois parties, et celles ci changer de place entre elles.

Deuxième espèce.

Pl: Ch:

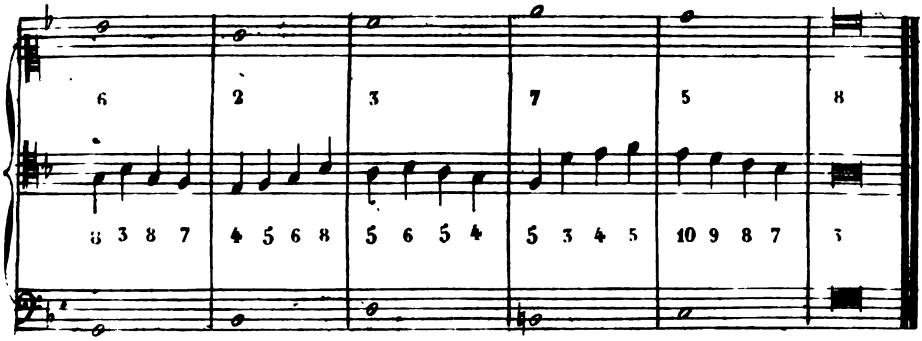


Troisième espèce.

Pl: Ch:



Digitized by Google



Quatrième espèce.





Digitized by Google

Cinquième espèce.

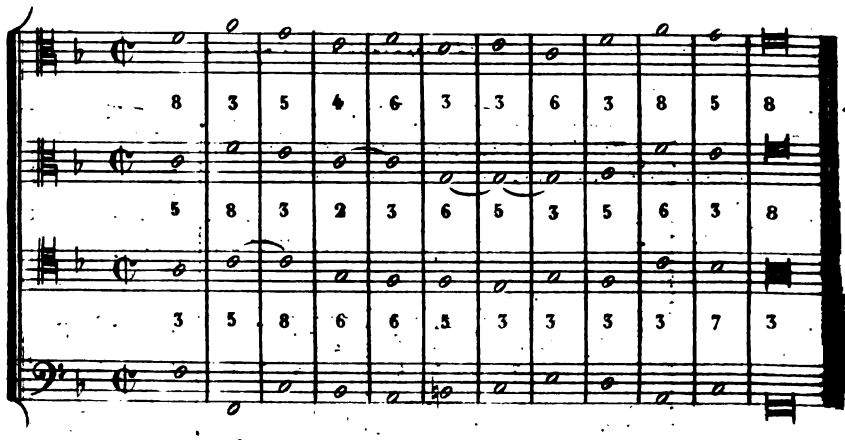
Pl:Ch:





Première espèce à quatre voix.

Pl:Ch:



Digitized by Google

Deuxième espèce.

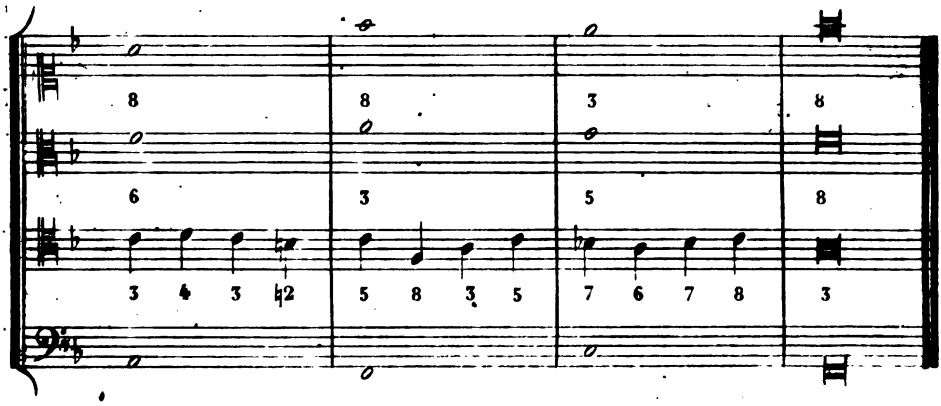


Troisième espèce.

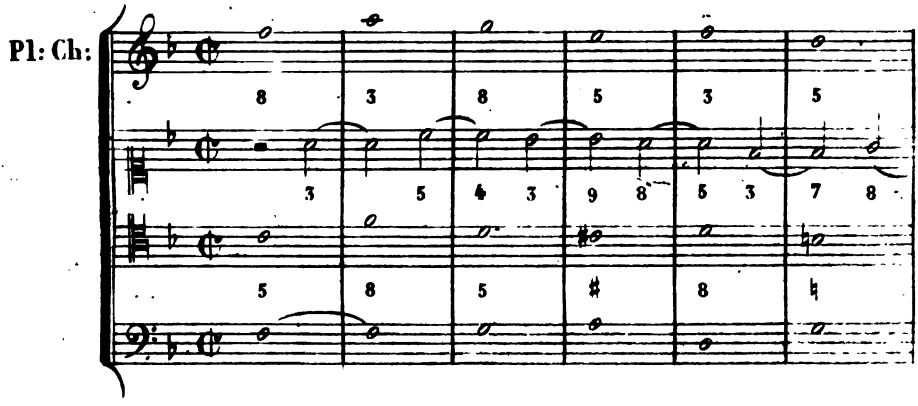


Digitized by Google





Quatrième espèce .



Digitized by Google



Cinquième espèce .

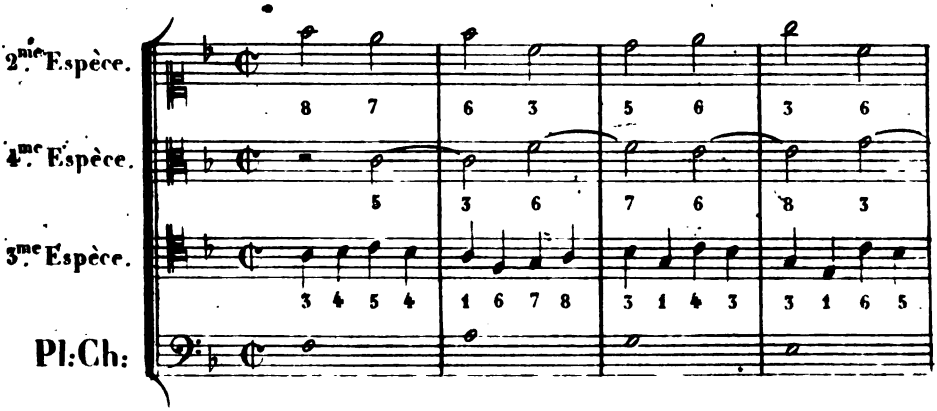


Digitized by Google





Mélange des espèces.



Digitized by Google



Omnia ad majorem Dei gloriam!

Patience, application, persévérance, et surtout volonté d'arriver au terme.

FIN DU CONTREPOINT SIMPLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HS 15

Digitized by Google

Digitized by Google

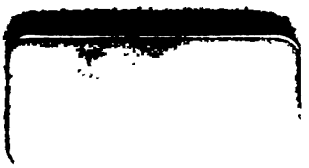
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

APR 1 2 1921





Digitized by Google